Mensch

(Beethoven)

Beethoven

von

G. Mensch.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart,
(Constantin Sander.)

Ludwig van Beethoven.


A Krausse gest.

Ludwig van Beethoven

Ein musikalisches Charakterbild

von

G. Mensch.

Mit dem Porträt Beethovens.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1871.

Vorrede.

Am 17. December dieses Jahres sind hundert Jahre verflossen, seitdem Beethoven das Licht der Welt erblickte. An diesem Tage wird offenbar werden, in wie weit die Werke des großen Meisters der Töne ein Gemeingut der civilisirten Welt geworden sind.

Weder so populär wie Schiller, noch so bald verstanden und anerkannt wie Goethe, hat Beethoven doch eine immer größer werdende Zahl von enthusiastischen Verehrern um sich geschaart; aber es soll erst zu Tage treten, in wie weit ihm das große musikliebende Publikum huldigt.

Diesem bietet der Verfasser in der nachfolgenden Schrift eine Handhabe zum Verständniß des gewaltigen Mannes. Denn Beethoven war ein Denker und Dichter in Musikzeichen, welche zum Geist sprechen,

„und der Geist ist Aller".

Die bisherigen Biographien Beethovens sind entweder bloße Notizen, wie die von Wegeler und Ries und von Schindler, oder kritisch-exegetische Führer in größerem Um-

fange, wie die verdienstlichen Werke von Marx, Lenz und Nohl.*) Der Verfasser hat zwei Gesichtspunkte ins Auge gefaßt. Er will den großsinnigen, großherzigen und sittlich reinen Charakter des Menschen schildern und die Bedeutung des Künstlers von rein ästhetischem Standpunkte aus beleuchten.

Möchte die Gabe, welche er der Muse Beethovens zu Füßen legt, ihrer nicht ganz unwürdig sein!

Colberg, im Mai 1870.

G. M.

*) Das letztere Werk ist noch nicht beendet.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Kapitel.

Beethovens Kindheit.

Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts hatten die Erzbischöfe und Churfürsten von Cöln, um dem Hader mit der übermüthigen Reichsstadt aus dem Wege zu gehen, Bonn zu ihrer Residenz erwählt. Seitdem wurde diese Stadt der Mittelpunkt einer gewissen geistigen Cultur und blieb es fünfhundert Jahre lang. „In Cöln" — so erzählt ein rheinischer Historiker des vorigen Jahrhunderts — „herrschte Volks-, in Bonn Hof-Geist und Sitte, jenes haßte, dieses liebte seinen Erzbischof, in jenem zeigte sich eine gewisse Rohheit, in diesem eine auffallende Höflichkeit in den Manieren, Cöln neigte sich zur Demokratie, Bonn blieb jederzeit in den Schranken der Monarchie, in erster Stadt regierte der Erzbischof durch Gewalt und Waffenmacht, in letzterer durch Liebe und Wohlthätigkeit."

Und während unter den Ruinen eines freien Bürgerthums und mit dem Emporkommen landesherrlicher Autokratie Cöln allmählich einer finstern Pfaffenherrschaft und Barbarei verfiel, blühte in Bonn wenigstens höfische Sitte und Kunst. Zwar herrschte nach der gewaltsamen Vertilgung der Ketzerei der Krummstab auch hier ohne alle Einschränkung, und die Erzbischöfe Johann Clemens, Clemens August und Maximilian Friedrich († 1784) lebten keineswegs nach dem apostolischen

Wort: ein Bischof soll unsträflich sein. Im Gegentheil richteten sie ihren Hof ganz nach Französischem Muster ein und überließen das Regiment ihren Pfaffen, Günstlingen und Maitressen. Joseph Clemens erklärte öffentlich, er werde weder Messe lesen, noch irgend eine geistliche Handlung vornehmen, wenn sein Beichtvater ihm den Umgang mit seiner Geliebten, der Frau von Ruisbeck, verwehren wolle. Der Hof des Churfürsten Clemens August wimmelte von Dirnen jeden Grades, und Maximilian Friedrich theilte mit seinem Minister, Freiherrn von Belderbusch, nicht nur die Herrschaft, sondern auch seine Geliebte, die Gräfin Caroline von Satzenhausen, Aebtissin zu Vylich. Indessen wird uns von dem Cabinet zu Bonn auch berichtet, daß es zur Zeit Maximilian Friedrich's die aufgeklärteste und thätigste unter allen geistlichen Regierungen Deutschlands gewesen sei. Das Ministerium habe aus ausgesuchten Männern bestanden, und man habe sich die Einrichtung vortrefflicher Erziehungsanstalten, die Aufmunterung des Ackerbaus und der Industrie, wie die Beseitigung des Mönchswesens angelegen sein lassen. Der Churfürst umgab sich mit einem prächtigen Hofstaat, welcher gleich dem kaiserlichen 7 Erbämter und 100 Kammerherren zählte, und eine Wolke von jungen und müßigen Edelleuten und Abbé's war hier zu schwärmen und zu schwelgen gewohnt. Und wie in dieser Zeit Musik und Theater überall die Lieblingsneigung der hohen Herren war und die wandernden Schauspielertruppen, welche einige künstlerische Bedeutung erlangt hatten, unter dem Namen von Nationalbühnen an die Höfe gezogen wurden, so errichtete auch der geistliche Churfürst eine „Churfürstliche Hofschaubühne" mit der ausgesprochenen Absicht, „die Schauspielkunst in seinem Lande zu einer Sittenschule für sein Volk zu erheben". Hatte er die Klöster gezwungen, zur Verbesserung des Schulunterrichts Beiträge zu zahlen, so schonte

er jetzt seine Staatseinnahmen nicht, um das Hoftheater zu einer wirklichen Kunstanstalt zu erheben.

Fügen wir nun noch hinzu, daß der Churfürst ein Enthusiast für die Musik war und das keimende Talent Beethovens früh erkannte und unterstützte, so haben wir so ziemlich das Beste zusammengefaßt, was von seiner Regierung zu sagen ist.

Sein Nachfolger Maximilian Franz dagegen war einer der ausgezeichnetsten Herrscher, welche jemals einen Thron geziert haben. Der jüngste Sohn Maria Theresia's von Oesterreich, hatte er die vortrefflichen Eigenschaften seiner Mutter bis auf die körperliche Schönheit geerbt. Unter der hohen Stirn die großen blauen Augen, die offene Miene, der zartrothe Schein des weißen Gesichts, dazu das edle Herz, gepaart mit einem scharfsehenden Verstande und einem unbefangenen, leutseligen und bescheidenen Benehmen, machten den jungen Erzherzog zum Liebling des Hofes und der Kaiserstadt. Als er, ein Schüler seines Bruders Josephs II., die Regierung des Churfürstenthums Cöln übernahm (1784), reformirte er zuerst die Finanzen, die Polizei und das Justizwesen und brachte den unter der despotischen Herrschaft verwilderten Beamtenstand zum Bewußtsein seiner Pflicht. „Die Staatsdiener", sagte er, „können sich nicht lebhaft genug mit der Wahrheit durchdringen, daß ihre Aemter der Trost und nicht die Geißel der Regierten sein müssen", und er selbst ging ihnen mit dem besten Beispiel voran. Er schränkte den üppigen Hofhalt ein und lebte ein einfaches und nüchternes Leben, seinen geistlichen Pflichten kam er mit Andacht nach und Jedermann zugänglich, hielt er doch die Schmeichler und Zweiächsler von sich fern und behandelte Jeden nach seinem Verdienst.

Indem er ferner in Bonn jene Hochschule einweihte, die seinen Namen verewigen sollte, wies er die Lehrer derselben an,

„Menschen zu bilden, welche denken — das sei das Entscheidende —, nicht Grübler, sondern gründliche Denker, nicht Heuchler, sondern Ueberzeugte, nicht Verfolger, sondern Belehrer, nicht stolze, sondern sanftmüthige, nicht träge, sondern emsige, mit thätiger Nächstenliebe beseelte Menschen". Die kostbare Hofbibliothek wurde zum öffentlichen Gebrauch bestimmt und die Bonner „Lesegesellschaft" eingerichtet. Ein Freund der Bühne und der Tonkunst, wie es bei einem Sohne des Kaiserhauses selbstverständlich ist, spielte er selbst die Bratsche und war Sänger, ja er verdiente einen Platz unter den Kennern der schönen Künste.

So geschah es denn, daß ein Hauch höhern geistigen Lebens und Strebens von ihm ausging und seine Umgebung umfloß. Wir werden erfahren, wie viel davon Beethoven zu gute kam. Die Zeit war eben erfüllt. Unter dem allgemeinen Drange nach Freiheit und Aufklärung waren die Vorbilder Friedrich der Einzige und Joseph II. von Oesterreich nicht ohne Nachfolge geblieben, und wie Früchte am Baum waren große Geister gereift, ein Klopstock, ein Lessing, Goethe und Schiller, Gluck, Haydn und Mozart.

Als endlich ein „ungeheures Schicksal" an die Pforten der Zeit pochte, da ging den Fürsten wie den Völkern die Ahnung auf, daß ein Tag der Ernte gekommen sei. Von welcher Seite man auch die Französische Revolution beurtheilen mag, so läßt sich doch nicht verkennen, daß sie eine culturgeschichtliche Nothwendigkeit war, und daß sie, wenn auch auf blutgedüngtem Boden, reiche Früchte getragen hat. In der Nacht des 4. August 1789 ward der historische Unrechtsboden in tausend Stücke zerschlagen. Die Kunde davon lief in alle Welt, die Völker horchten auf und schöpften Hoffnung. Der greise Klopstock segnete sich, daß er das noch erlebt, und pries auf seiner Skaldenleier den

„kühnen Reichstag Galliens". Voß und Bürger und der Graf Friedrich von Stolberg begrüßten die Revolution als die größte That des Jahrhunderts, der große Kant bewillkommnete sie, und Fichte, im festen Glauben an die Grundidee weltgeschichtlicher Bewegung, stellte sich an seine Seite. In Berlin hielt der Professor Brune eine Festrede, worin er die Französische Revolution als groß, schön und ehrenvoll bezeichnete, und wurde noch im Hörsaal von Herzberg, dem alten Minister Friedrichs des Großen, beglückwünscht und zum Druck seiner Rede aufgefordert. Die denkende Jugend aller Orten war voll Begeisterung, und am Rhein machten sich die revolutionären Tendenzen unverhohlen und mit aller Macht geltend. Auch Maximilian Franz wurde ein Opfer derselben, aber er selbst hatte dazu beigetragen, als er seine Lehrer anwies, „Menschen zu bilden, welche denken — das sei das Entscheidende".

So war die geistige Atmosphäre beschaffen, in welcher das Kind und der Jüngling Ludwig van Beethoven athmete.

Vom Marktplatz zu Bonn, welcher mit einem stattlichen, von Maximilian Friedrich vollendeten Rathhause und einer ihm zum Dank auf dem Brunnen errichteten Ehrensäule geziert ist, läuft nach Westen hin dem Rhein parallel die Bonngasse. Hier wohnte in der Nachbarschaft seiner Collegen in dem Hause Nr. 382 der Baßsänger und „Capellenmeister" Ludwig van Beethoven mit seinem Sohne, dem Hoftenoristen Johann. In seinem 14. Jahre war er seiner Familie in Antwerpen entlaufen und hatte churfürstliche Dienste genommen, zuerst als „Vocalist", dann als „Capellenmeister". Aber er erfreute sich als Mensch wie als Künstler eines guten Rufes, und in dem Singspiel „L'amore artigiano" (Handwerkerliebe) und in dem Singspiel „Der Deserteur" soll er sogar mit großem Beifall aufgetreten sein.

Wenn der alte kleine, aber kräftige Herr mit den lebhaft blitzenden Augen, im rothen Rock mit goldner Bordüre, mit Jabot und Perrücke, den Hut unter dem Arm und den hohen Stock in der Hand, durch die Straßen schritt, so erfreute sich Jung und Alt an der imposanten Erscheinung. Man sah es ihm an, daß er etwas auf sich hielt. Das einzige Erbstück, was sein großer Enkel sich später nach Wien kommen ließ, war das von einem churfürstlichen Hofmaler in Oel gemalte Portrait des Großvaters; es blieb ihm werth bis zu seinem Tode.

Im Jahre 1767 vermählte sich des Capellmeisters genannter Sohn Johann van Beethoven mit der jungen Wittwe des Leibkammerdieners Laym, Maria Magdalena, geb. Keverich, und bezog eine eigene Wohnung in dem Hinterhause Nr. 515 der Bonngasse. Hier wurde Ludwig van Beethoven, der große Meister der Töne, am 17. December 1770 geboren. Seine beiden Brüder, Caspar Anton Carl und Nicolaus Johann, erblickten das Licht der Welt, jener am 8. April 1774 und dieser am 2. October 1776. Als churfürstlicher Hoftenorist bezog der Vater selbst in der besten Zeit nicht mehr als 350 Rheinische Gulden, d. i. 200 Reichsthaler, und es ist somit nicht zu verwundern, wenn Dürftigkeit und Mangel in der engen Wohnung des Hinterhauses Platz griffen. Von Natur gutmütbig, war Johann doch zum Jähzorn geneigt und, was schlimmer ist, dem Trunke ergeben. Diesen bösen Fehler hatte er von seiner Mutter geerbt, welche deshalb die letzten Jahre ihres Lebens in ein Kloster gesperrt werden mußte.

Wenn der Vater betrunken aus dem Wirthshause heimkehrte und an dem frommen und geduldigen „Lenchen" seine Wuth austobte — welch' eine Heimath des gottgebornen Genius! Und dennoch ist die Himmelsgabe so ursprünglich, so kräftig, daß sie simsongleich alle Bande sprengt und alle Hindernisse

überwindet. So lange der alte Capellmeister noch lebte, schloß sich der kleine Ludwig an diesen an. Er hing mit der größten Zärtlichkeit an ihm und hielt den frühen Eindruck auch nach dem Tode des Großvaters fest, indem er mit seinen Cameraden viel von ihm sprach und den Erzählungen der Mutter lauschte, wenn sie die Erinnerung an den würdigen Mann auffrischte. Allein schon im 4. Jahre verlor Ludwig seinen Großvater. Die kleine Hinterlassenschaft desselben war bald verzehrt, und die bedrängte Familie mußte unzweifelhaft aus ökonomischen Rücksichten in einen entlegenen Stadttheil verziehen, in das Haus des Bäckers Fischer in der Rheingasse Nr. 934, wo heute noch, aber mit Unrecht, eine Tafel prangt mit der Inschrift: „Ludwig van Beethoven's Geburtshaus".

Berichtigen wir hier zugleich zwei andere biographische Irrthümer. Von einem Franzosen ging das Gerücht aus, daß Ludwig van Beethoven der natürliche Sohn des Königs Friedrich Wilhelm's II. sei; es fand sogar in sieben Auflagen des Brockhaus'schen Conversations-Lexikons Platz und hat dem edlen und sittlich reinen Herzen Beethovens großen Kummer bereitet. Erst im Jahre 1826 — denn das Conversations-Lexikon war bis dahin in Oesterreich fast ganz unbekannt geblieben — konnte Beethoven seinen Jugendfreund Wegeler brieflich ersuchen, gegen dieses Gerücht einzuschreiten „und die Rechtschaffenheit seiner Eltern, besonders seiner Mutter, der Welt bekannt zu machen". Wegeler wußte, daß der König von Preußen vor Beethovens Geburt niemals in Bonn gewesen war, und daß die Mutter desselben während ihrer Ehe die Stadt nicht verlassen hatte. Er unterließ aber die Berichtigung, welche erst im Jahre 1833 von Seiten Schindlers, des Freundes und Biographen Beethovens, veranlaßt wurde. Dieser schrieb an die Verlagshandlung, als sie die achte Auflage ihres Werkes angekündigt

hatte, und theilte ihr Beethovens Schreiben mit, worauf die betreffende Stelle in der neuen Auflage sofort corrigirt wurde.

Eine gar nicht übel erfundene Anekdote erzählt ferner ein Französischer Naturhistoriker in seiner Spinnenlehre. „So oft der kleine Ludwig", so lautet sie, „in seinem Kämmerlein Violine spielte, ließ sich von der Decke eine musikalische Spinne herab und setzte sich auf die Geige. Die Mutter, welche das freundschaftliche Verhältniß des Insects zu ihrem Sohne nicht kannte, tödtete das Thier während seiner Abwesenheit. Da ergrimmte der kleine Virtuose und zertrümmerte seine Geige. Es war um Beethovens erste Liebe geschehen." Beethoven wurde in seinen späteren Jahren über diesen Vorfall befragt, allein er wußte sich desselben nicht zu erinnern und antwortete, er habe damals so abscheulich gekratzt, daß er mit seinem Spiel vielmehr die ganze Naturgeschichte hätte verjagen müssen.

Es ist wahr, daß Beethoven kein besonderes Gedächtniß für solche Dinge hatte, demnach bedürfte es ausdrücklicher Beweise, um die Authenticität der Anekdote festzustellen.

Der erste Weckruf, welcher an den schlummernden Genius des Kindes erging, kam von seinem Vater. Wenn dieser in ruhigen und nüchternen Stunden am Clavier saß und seine Gesänge einübte, dann verließ Ludwig seine Spiele und Spielgenossen und drängte sich dicht an des Vaters Seite. Da lauschte er still und bewegungslos, und wenn die entzückende Musik ein Ende hatte, bat er den Vater leidenschaftlich, noch weiter zu singen. Dieser nahm ihn dann auf den Schooß, und indem er zu singen fortfuhr, ließ er die kleine Hand des Sohnes die Melodie mitspielen. Dann kannte der Knabe keine Grenze seiner Lust, er war vom Instrument nicht fortzubringen und versuchte aus eigner Kraft die Melodie zusammenzustellen.

Ludwig war noch nicht fünf Jahre alt, als er einen

geregelten Unterricht empfing. Er mußte zuerst das Clavierspiel lernen und darauf auch zur Geige greifen. Der Vater mochte überhaupt kein besonderer Lehrmeister sein. Als er aber durch das Talent seines Sohnes überrascht, auf den Gedanken kam, aus ihm ein Wunderkind zu machen und dadurch seinen finanziellen Verhältnissen aufzuhelfen, betrieb er die musikalischen Exercitien mit Strenge und Gewaltsamkeit. Vor zehn Jahren war der kleine Mozart in Bonn gewesen und hatte durch seine Fingerfertigkeit die Welt in Erstaunen gesetzt. Nach diesem Vorbild sollte auch Ludwig gemodelt werden. Unter Stößen und Schlägen wurde er oft an das Clavier getrieben, und weinend saß er auf dem Bänkchen, wo er seine Aufgaben lernte. Wenn er mit andern Kindern spielte, lohnte ihm nicht selten eine Ohrfeige, und zornige Worte waren die Aufmunterung zu den unaufhörlichen Uebungen. Selbst die Vorstellungen guter Freunde, der Vater möge doch sein Kind mit Liebe zur Kunst anhalten, waren vergeblich.

Es ist wahr, Ludwig machte zum Erstaunen seiner Umgebung große Fortschritte, aber die lieblose Behandlung hinterließ tiefe Spuren in der Seele des Kindes. Lebhaften Geistes und von Natur energisch, setzte er der Gewalt Trotz und Eigensinn entgegen und verschloß die kindliche Empfindung. Sein fester Wille wurde nicht gebrochen, ja vielleicht stählte er sich gerade unter den Mißhandlungen des Vaters zu einem harten und unbeugsamen Wesen; allein die kindlich fröhliche Offenheit und Zutraulichkeit waren für immer dahin. Wie viele Züge aus seinem spätern Leben werden uns klar, wenn wir sie mit einer so harten und verkehrten Erziehung in Verbindung bringen! Es ist natürlich, daß er allezeit seine sanfte Mutter mehr liebte als den Vater, dennoch duldete er es auch in späteren Jahren nicht, wenn ein Dritter sich tadelnd über letzteren ausließ.

Verfolgen wir nun die Studien des jungen Musikers, so finden wir, daß sich schon früh ein feiner Geschmack bei ihm entwickelte. Aus der Simrock'schen Musikalien-Handlung entlieh der Vater Stücke von Haydn und Clementi und Mozart's Jugendwerke. Unter diesen waren und blieben Clementi's Sonaten seine Lieblinge; ihre gefälligen und frischen Melodien, ihre leichtfaßlichen und festen Formen prägten sich dem sinnenden Geiste des Knaben tief ein, und er hat denselben auch als Mann noch die größte Bedeutung für die musikalische Erziehung zugesprochen. Ludwig trug sie in seinem neunten Jahre auf einem elenden Federflügel*) mit Fertigkeit vor und galt schon damals in seiner Vaterstadt als ein Wunderkind.

Der Vater sann nun auf den Gewinn eines andern Lehrers, und da er ihn nicht zu honoriren vermochte, so war es ihm erwünscht, daß sich der Dirigent der Militärmusik, mit Namen Pfeiffer, welcher uns als genialer Mann und vortrefflicher Künstler geschildert wird, der Fortbildung seines Sohnes unterzog. Als derselbe Bonn verließ, gab der Churfürst, der das Talent des Knaben erkannt hatte, seinem Hoforganisten van der Enden den Auftrag, den kleinen Beethoven im Clavier- und Orgelspiel zu unterrichten. Nach dem bald darauf erfolgten Tode dieses seines dritten Lehrers, kam der Schüler in die Hand des Hoforganisten Neefe.

Dieser Mann, der hervorragendste Musiker der Stadt und zugleich Musikdirector des Theaters, war der erste, welcher entscheidenden Einfluß auf den jungen Beethoven gewann, sowohl was die Entwickelung seines Charakters, als die des Künstlers betrifft. Ein Schüler Johann Adam Hillers, hatte er den juri-

*) Vor der Erfindung des Hammerwerks waren an den Enden der Tasten Kiele von Raben- oder Straußfedern befestigt; mit diesen wurden die Saiten Pizzicato angerissen.

stischen Studien entsagt und sich ganz der Kunst gewidmet. Indem er in die Fußtapfen Carl Philipp Emanuel Bachs, des zweiten Sohnes des großen Cantors an der Thomasschule, trat, gehörte er jener Schule an, welche zuerst und vor allem andern gleich den Dichtern jener Tage „den schönen Empfindungen der Menschenbrust" Ausdruck zu verleihen strebte und sich die Befreiung von der feststehenden trockenen Manier der bisherigen Musik, wie das Bürgerrecht der individuellen Eigenthümlichkeit errang. „Händel und die Bache" sah man damals allgemein als die Begründer der modernen Musik an, und Haydn pflegte zu sagen: „Was ich weiß, habe ich Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken." Mozart sprach sich über ihn so aus: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns was Recht's kann, hat's von ihm gelernt."

In dieser Schule und namentlich aus des jüngern Bach „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" hatte auch Neefe das meiste gelernt, und seine Zeitgenossen schrieben ihm „tiefe Kenntniß der Harmonie, eine erhabene Simplicität, schöne rhythmische Formen und fließenden Gesang, richtige Declamation und starkes Colorit" zu. Hat Neefe auch in seinen Sonaten, Liedern und Operetten nichts geschaffen, was über seine Zeit hinaus gedauert, — so trat er doch kräftig dem alten Zopf entgegen, und folgte den natürlichen Regungen des menschlichen Herzens, welches eben damals aus den Banden eines verknöcherten kirchlichen Lebens und des Absolutismus heraustrat, um sich in der freien Gotteswelt umzuschauen und ihren Offenbarungen nachzuforschen. Rechnet man noch dazu, daß dieser Mann ein guter Clavier- und Orgelspieler und ein Virtuose auf der Geige war, so muß man zugestehen, daß Beethoven in ihm einen Lehrer fand, so vortrefflich als ihn jemals ein junges Genie besaß, Mozart nicht ausgenommen.

Beethoven stand in seinem zwölften Jahre und schloß sich nicht nur mit ganzem Herzen an seinen neuen Lehrer an, sondern arbeitete auch unverdrossen, um ihm seine Dankbarkeit zu beweisen. Noch aus Wien, wo er bereits den Ruf als einer der ersten Clavierspieler errungen hatte, schrieb er ihm: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir so oft bei dem Weiterkommen in der göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran. Das wird Sie um so mehr freuen, da Sie überzeugt sein können" u. s. w. Und es gehört nicht zu den geringern Beweisen von der Vortrefflichkeit des Lehrers, daß er die ersten Compositionen seines Schülers mit einer Strenge beurtheilte, welche diesem selbst nicht zusagte.

Vor allem andern richtete Neefe das Augenmerk Beethovens auf ein nicht blos fertiges, sondern empfindungsreiches und geistvolles Spiel, und wie er selbst den höchsten und edelsten Zielen seiner Kunst nachstrebte, so lenkte er auch seinen Zögling derselben Aufgabe zu. Er schreibt über ihn in dem Cramer'schen Magazin — es ist die erste öffentliche Erwähnung Beethovens — also: „Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ist ein Knabe von 12 Jahren und viel versprechendes Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: er spielt größtentheils das wohl temperirte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das non plus ultra nennen könnte) wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, so weit das seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition und zu seiner Ermunterung hat er neun Variationen von ihm für's Clavier über einen Marsch stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Un-

terstützung, daß es reisen könnte. Es würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen hat."

Nicht lange darauf mußte Ludwig, dem Wunsche seines Vaters und seines Lehrers folgend, drei Sonaten componiren und dem Churfürsten zueignen. Die Dedication des jungen Componisten ist wahrscheinlich aus der Feder Neefe's geflossen, aber sie ist so bezeichnend für die damaligen Zustände, daß wir sie hier wörtlich aufnehmen.

„Erhabenster! Mit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So früh mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes*) Jahr erreicht, und seitdem flüsterte mir oft die Muse in den Stunden der Weihe zu: versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder. Eilf Jahre, dacht' ich, und wie würde mir da die Autormiene lassen? Und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? — Fast ward ich schüchtern, doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb. Und darf ich's nun, Erlauchtester, wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? Und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? O ja! Fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schätzer, großmüthigen Beförderer, und aufsprießendes Talent unter Deiner hohen Vaterpflege Gedeihen. Voll dieser ermunternden Zuversicht wage ich es, mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld,

*) Beethoven war 12 Jahre alt, als er dieses schrieb, aber wahrscheinlich hielt er sich selbst für jünger.

Erhabenster! auf sie herab und ihren jungen Verfasser Ludwig van Beethoven."

Die ersten Compositionen Beethovens sind, wie es ja nicht anders möglich ist, kindliche Erzeugnisse einer kindlichen Seele und in nichts von der damals herrschenden Manier unterschieden. Sie legen ein unwidersprechliches Zeugniß von den Kenntnissen, der Erfindungskraft und dem natürlichen Formensinn des Knaben ab, allein sie entsprechen auch völlig dem unentwickelten innern Leben eines Knaben und enthalten kaum die Spuren jener Gewalt und jenes Glanzes, welche der geläuterte und gereifte Geist entfalten sollte. Von größerer Bedeutung ist uns die Mittheilung Neefe's, daß sein Zögling sich so innig in das Studium Bachs vertieft habe, denn hierin erkennen wir die Wurzel des Baumes, der eine Welt überschatten sollte. Noch in Wien waren Bachs Fugen die tägliche Nahrung Beethovens und seiner Zuhörer. Und wenn der musikalische „Nimmersatt", der alte van Swieten, seinen jungen Freund zur Nacht bei sich behielt, wie nicht selten geschah, so hatte dieser „zum Abendsegen" noch immer aus Bachs wohl temperirtem Clavier vorzutragen.

Von Clementi zu Bach und über diesen, wie über Haydn und Mozart hinaus — das ist mit wenigen Worten der Wegweiser zu Beethovens Künstlerleben.

Der junge Beethoven besuchte weder das Gymnasium, noch die Akademie, einer öffentlichen Volksschule hat er seine ganze Schulbildung zu danken, Lesen, Schreiben, Rechnen und einige lateinische Brocken. Daher kam es, daß er zeitlebens mit der Orthographie in einem harten Kampfe lag, und daß manche seiner hieroglyphischen Schriftzüge selbst erfahrenen Autographensammlern ein Geheimniß blieben. Als er nach Wien kam, schaffte er sich Schulz' „Elementarbuch der kaufmännischen Rechenkunst" an, um seine Kenntnisse auf diesem Gebiet zu er-

weitern. Aber er scheint es darin nicht weit gebracht zu haben, denn Schindler weiß das ergötzliche Beispiel zu erzählen, daß der große Mann einst an die Fensterladen seiner Wohnung zu Baden bei Wien eine ungeheure Anzahl von Zweien anschrieb, um auszurechnen, wie viel so und so viel mal zwei sei.

In seinem Nachlaß fanden sich viele Gedichte, die er mit eigner Hand abgeschrieben und mit prosodischen Zeichen versehen hatte. Aber leider waren diese in der Regel falsch. Wenn er eine Messe componirte, so mußte ihm eine befreundete Hand die wörtliche Uebersetzung des Textes besorgen. Von Geographie, Geschichte und Naturwissenschaften wird wohl in der öffentlichen Volksschule seiner Zeit noch weniger die Rede gewesen sein.

Es mag gleichgiltig sein, ob ein Blücher „mir" oder „mich" sagt, oder ob ein Beethoven über das einfache Einmaleins hinaus gekommen ist. „Ein Genie darf eben nicht wissen, was alle Welt weiß," sagt Lessing, „sein Wissen ist inneres Schauen und Schaffen." Doch steht es fest, daß Beethoven von einem regen wissenschaftlichen Triebe sein ganzes Leben hindurch ergriffen war und unermüdlich seine Kenntnisse zu vermehren und seinen Geist zu bilden strebte. Im Französischen brachte er es zum fertigen Lesen und zu einem verständlichen mündlichen und schriftlichen Ausdruck. Italienisch verstand er wenig und Englisch gar nicht, allein selten ist ein Musiker mit den alten Classikern so vertraut gewesen wie Beethoven. Er las viel in den Testamenten griechischer und römischer Kunst, er kannte die Poetik des Aristoteles, die Horazische Epistel an die Pisonen, Homer, Plato und Plutarch, und mehr als einmal legte er seinen bedeutenden Werken eine antike Idee unter. Der Coriolan Plutarchs gab ihm die gleichnamige Ouvertüre an die Hand, und Plutarchs Schriften waren es, die ihn, wie er im Jahre 1800 schreibt, in einem großen Seelenkampfe „zur Resignation geführt haben".

Die alten Schriftsteller las er natürlich in Uebersetzungen, ebenso die Englischen, welche er mehr liebte als die Französischen, weil er sie für wahrer hielt. W. Scott's Romane, diese reichhaltige Fundgrube seiner Nachfolger, mochte er nicht, „auch er schreibe fürs Geld", sagte er, aber in Klopstock, Schiller und Goethe war er zu Hause.

Wer kennt nicht jene ideale Periode unsrer Literatur, wo sich um die Vorleser der Messiade von Klopstock die „bald schauernden, bald weinenden" Zuhörer schaarten? „Ich habe mich Jahre lang mit Klopstock getragen," erzählte Beethoven seinem Besucher Rochlitz, „wenn ich spazieren ging und sonst. Immer maestoso! Des-Dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Doch seit dem Carlsbader Sommer" — es war 1811, wo er Goethe kennen gelernt hatte — „lese ich im Goethe alle Tage. Er hat den Klopstock bei mir todt gemacht." Nicht weniger nahe stand Beethoven den politischen Zeitereignissen durch die Lectüre der Allgemeinen Augsburger Zeitung, welche er gewissenhaft in den Kaffeehäusern aufsuchte. In der kleinen Handbibliothek, welche Beethoven nachließ, zeigten Shakespeare in der Eschenbach'schen Uebersetzung, die Odyssee, der Westöstliche Divan und Sturms Betrachtungen der Werke Gottes die meisten Spuren des Gebrauchs. Aus diesen Werken, welche zu seinen Lieblingen gehörten, fanden sich auch viele handschriftliche Auszüge.

Indem wir dieses Kapitel schließen, fassen wir als Resultat desselben zusammen, daß schon früh durch eine verkehrte Erziehung, durch eine mangelhafte Schulbildung und hauptsächlich durch unglückliche Familienverhältnisse der Grund zu jenen Kämpfen und Widerwärtigkeiten gelegt wurde, an welchen Beethovens ganzes Leben so reich war. Doch schon des Kindes Seele trieb tiefe Wurzeln, um sich in sittlicher, intellectueller und ästhe-

tischer Beziehung herrlich zu entfalten. Unter unaufhörlichem Ringen sollte sie die göttliche Flamme in sich selbst nähren, um uns zu erwärmen; aber sie sollte auch wie Prometheus mit tausend Schmerzen dafür büßen.

Zweites Kapitel.
Beethovens Lehrjahre.

Es ist nicht möglich, das Genie zu construiren. Die Keime, aus welchen es sich entwickelt, der Grund und Boden, auf welchem es wurzelt, und von welchem es Nahrung zieht, Wind und Wetter und Sonnenschein, welche hemmend oder fördernd eingreifen — alle diese Bedingungen seines Wachsthums können wir registriren, wir können die Früchte zählen und buchen, wie der Landmann über seine Ernten Buch führt. Allein ins Innere des Geistes dringt kein erschaffener Geist. Wir wissen nicht, aus welchem geheimnißvollen Schacht die Wasser flossen, mit denen sich dieser stolze Baum nährte, wo die Säfte zusammenschossen und grünes Laub ansetzten, wie die schwellenden Knospen entsprossen, um schöne Blüthen zu entfalten und saftige Früchte zu tragen. Eben so wenig wissen wir die seelenbewegende Gewalt der Beethoven'schen Instrumentalmusik, jenen „Strom aus Felsenriffen, er kommt mit Donners Ungestüm" aus den Ursprungsquellen abzuleiten, wir können nur Register und Buch führen.

An praktischen Uebungen ließ es Neefe nicht fehlen, und er begleitete seinen Schüler, wenn dieser bei Hofe, im Theater und in Concerten sich hören ließ. Der Churfürst Maximilian Franz begriff bald, welche Verpflichtungen er einem solchen

Genie gegenüber hatte, und er kannte die mißlichen Familienverhältnisse Beethovens. So geschah es denn, daß der junge Virtuose schon im vierzehnten Jahre eine Anstellung erhielt; er wurde Cembalist im Orchester und bald darauf Hoforganist.

In der unmittelbaren Nähe des Fürsten lebte ein Mann, der sich Beethovens ganz besonders annahm. Graf Carl von Waldstein, der Liebling und beständige Gefährte des Churfürsten, war Kämmerer des Kaisers Joseph gewesen und dem jungen Herrscher als Beistand mitgegeben worden. Selbst ein geschickter Clavierspieler, verstand er die Leistungen Beethovens um so besser zu würdigen. Als er im Verein mit andern jungen Edelleuten zum Carneval ein Ritterspiel arrangirte, mußte Beethoven die Musik dazu liefern. Sie gefiel, und Waldstein wurde seit dieser Zeit der Gönner und Wohlthäter des jungen Künstlers.

Aber Schlosser erzählt uns, daß Beethoven wie ein Kind der zartesten Schonung bedurfte. „Wer ihm wohlthun wollte, der durfte ihm gar nicht sichtbar werden, sondern mußte wie ein Schutzgeist von Zeit zu Zeit in unmerklicher Weise und wie von fern nahen." Deshalb verschaffte ihm der Graf die zweite Hoforganistenstelle, welche eigentlich eine Sinecure war, weil Neefe das Amt versah und eine Aushilfe oder Stellvertretung nicht erforderlich war. Außerdem ließ er ihm Geldunterstützungen in Form von kleinen Gratificationen zu Theil werden und wußte ihn auch, was nicht ohne Bedeutung war, künstlerisch anzuregen. Unablässig stellte er seinem Günstling Themen, welche dieser aus dem Stegreif ausführen oder variiren mußte, und förderte dadurch ein Talent, welches Beethoven in bewunderungswürdigem Grade eigen war.

Die Dankbarkeit, welche Beethoven seinem Gönner zollte, dauerte ungeschwächt auch bei dem reiferen Manne fort. Im Jahre 1805 widmete er ihm die Claviersonate Nr. 53 in

C=Dur, eine der brillantesten, die er bisher geschrieben hatte, und ein rechtes Virtuosenstück. Dem Rondo dieser Sonate ist ein Rheinisches Volkslied untergelegt, gleichsam eine Erinnerung an die goldnen Jugendtage in der Heimath.

Eine Anekdote aus der Lehrzeit Beethovens ist für seine Kunstfertigkeit zu bezeichnend, als daß wir sie übergehen könnten. Es war kirchlicher Gebrauch, während dreier Tage in der Charwoche die Lamentationen des Propheten Jeremias zu singen. Es sind kleine Sätze in gesangartiger Rede und freiem Rhythmus, welche Art des Vortrags man »choraliter legere« nannte. Die Lamentation kennt nur eine Tonfolge von vier Stufen (g a h c), wobei auf die Terz eine Reihe von Worten kommt, welche der Instrumentalist mit beliebigen Harmonien ausfüllen muß. Beim Schluß jedes Satzes wendet sich der Sänger wieder zur Tonica zurück.

Nun hatte Beethoven an einem dieser Tage die Begleitung am Clavier auszuführen, denn die Orgel schwieg in der Charwoche, und er fragte den sonst tonfesten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn „herauszuwerfen". Dieser gab vorschnell genug seine Einwilligung. Beethoven schlug nun den Ton des Sängers in der Oberstimme mit dem kleinen Finger fortwährend an, aber er führte die ausweichenden und verwirrenden Harmonien so kunstreich und versteckt in fremde Tonarten, daß der Sänger verwirrt wurde; er fiel aus dem Tone und konnte den richtigen Tonfall nicht mehr finden. Der Capellmeister Lucchesi war zugegen und bewunderte das Spiel des Organisten. Auch den Churfürsten ergötzte der Scherz wohl, doch gab er dem jungen Genie einen gnädigen Verweis und untersagte ihm dergleichen Geniestreiche. Beethoven gedachte des Vorfalles gern und mit Wohlgefallen.

Wichtiger als das Mäcenatenthum hoher Gönner und der

Beifall, welcher ihm von allen Seiten entgegengetragen wurde, sollte für Beethovens innere Bildung ein anderer Umstand werden. Die Liebe seiner Mutter war nicht im Stande, ihm das durch die unglückliche Leidenschaft des Vaters zerrüttete Familienleben zu ersetzen. Ueberdies that sie ungebührlich stolz auf die Künstlerschaft ihres Sohnes und leistete seinem wunderlichen und trotzigen Wesen durch zu große Nachgiebigkeit noch Vorschub. Die Kunst selbst aber war dem Knaben noch zu sehr Fingerspiel, als daß sie ihm den seelenerhebenden und reinigenden Dienst hätte erweisen können, welchen sie ihren reiferen Jüngern leistet. So fiel denn auf Beethovens junge Tage nicht der Sonnenschein, unter welchem Mozart gedieh und ein Liebling aller Menschen wurde; ihm drohte vielmehr die Gefahr, schon früh in jene menschenscheue und verdüsterte Gemüthsstimmung zu verfallen, welche seine spätere Lebenszeit so verbitterte. Da lernte er die Familie von Breuning kennen.

Frau von Breuning war die Wittwe eines churcölnischen Hofraths, ihre vier Kinder waren die Spielgenossen Beethovens. Zu dem höheren Beamtenstande gehörig und den vornehmeren Kreisen der Stadt wie dem Hofe nahe stehend, vereinigte diese Familie mit dem Comfort und dem Behagen, welches der Wohlstand gewährt, die edlen Neigungen feiner Bildung und Sitte. Die Kinder lasen außer der Bibel und dem Gebetbuch, worin damals die gewöhnliche Hauslectüre bestand, auch die classischen Dichter. Christian von Breuning versuchte sich schon früh in poetischen Arbeiten, Stephan bildete sich unter der Leitung des Concertmeisters Franz Ries zu einem vorzüglichen Violinspieler, das „Kind Lorchen", welche Beethoven in der Oper „Leonore" verklärt hat, und der jüngste Sohn der Familie, Lorenz, genannt „Lenz", wurden von Beethoven unterrichtet. Unter ihnen brachte Beethoven manchen Tag und selbst manche Nacht zu, und wenn

die Kinder zu ihrem Oheim, dem Kanzler, aufs Land reisten, mußte er in der Regel mitziehen. In diesem Kreise herrschte innerer Friede und ein ungezwungener, heiterer und gebildeter Ton, hier waren deutsche Zucht und reine Weiblichkeit zu Hause, und hier entfaltete auch die Psyche Beethovens zuerst die Schwingen eines kindlich fröhlichen und sittlich reinen Lebens. „Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, und alles wirkte zusammen, um ihn heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln.“ Noch in späteren Jahren nannte Beethoven die Mitglieder dieser Familie seine Schutzengel, und mit Stephan blieb er zeitlebens in inniger Verbindung.

Namentlich gewann die Frau von Breuning über den störrischen Knaben die größte Gewalt, und wäre es uns nicht ausdrücklich berichtet, wie viel Beethoven dieser Frau zu danken hat, wir müßten es aus der Verehrung erkennen, welche sowohl er als auch Ries und Wegeler ihr zeitlebens zollten. Unter solchen Umständen glauben wir denn auch gern, was Schlosser uns von der Erscheinung des Knaben berichtet. Er schließt seine Schilderung mit den Worten: „Sobald sich sein Gesicht zur Fröhlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld. Wenn er lächelte, so glaubte man nicht blos an ihn, sondern an die Menschheit, so innig und wahr war er in Wort, Bewegung und Blick.“

Graf Waldstein wurde die Veranlassung, daß Beethoven in seinem sechszehnten Jahre nach Wien ging, auf die hohe Schule der Musik. Schon damals sang man: „'S giebt nur a Kaiserstadt, giebt nur a Wien“, und dem Wiener Herrn mußte das Bonner Leben sehr kleinstädtisch erscheinen, wenn er damit die an Kunstsinn und jovialer Fröhlichkeit alle andern Hauptstädte überragende Großstadt verglich. Wie einst Mozarts Vater mit dem kräftigen Worte dreinschlug: „Fort mit dir nach Paris! Stelle dich

großen Leuten an die Seite, aut Caesar, aut nihil!" so rief auch Waldstein Beethoven zu: „Fort nach der Kaiserstadt! Wo Gluck, Haydn, Dittersdorf und Salieri, wo ein Mozart wirken und schaffen, da ist das Mekka der Musiker." Die Unterstützung des Churfürsten machte es Beethoven möglich, die Reise im Jahre 1787 anzutreten.

Otto Jahn erzählt in seinem „Mozart" aus guter Quelle Folgendes: „Beethoven, der als ein viel versprechender Jüngling nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hause reisen mußte, wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, was dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie; und wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Clavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal die Welt von sich reden machen."

Diese Begegnung der beiden größten Tonmeister der Welt ist wohl das bedeutendste Ereigniß der Wiener Reise, und sie hat sich Beethovens Gedächtniß tief und für das ganze Leben eingeprägt. Wir wissen nicht, in wie weit es richtig ist, was von Ferdinand Ries, dem Schüler Beethovens, berichtet wird, daß dieser „einigen Unterricht" bei Mozart genossen, da er doch selbst es stets beklagte, daß Mozart ihm nie gespielt habe. Noch weniger kann zwischen den beiden genialen Musikern ein geistaustauschender Verkehr stattgefunden haben, wie ihn Schiller und Goethe zu beiderseitigem Gewinn pflogen. Der kleine bleiche Maestro und der löwenköpfige Jüngling mit den brennenden

Augen hatten wenig mit einander gemein. Mozart stand damals auf der Höhe seines Ruhmes und war eben mit seinem unsterblichen Don Juan beschäftigt, Beethoven war ein unbekannter, junger Virtuose; Mozart verbarg hinter einem ungenirten und oberflächlichen Geplauder die Arbeiten seines Geistes, Beethoven hielt sich straff und ernst; jener lebte in naiver Lust am bloßen Dasein, in der Goetheschen „Künstlerlust an sinnlichen Dingen", dieser schon früh von dem Odem einer ethischen Grundanschauung angeweht, tadelte „das Land der Phäaken, wo sich unaufhörlich am Spieß drehet der Braten und reichlich der Wein in Schläuche gefüllt ist". Diese beiden Geister waren auf eine Dissonanz gestimmt, und so darf es uns nicht wundern, wenn Beethoven später Don Juan ein scandalöses Süjet nannte, zu dessen Folie sich die heilige Kunst nicht entwürdigen lassen sollte. Allein auch diese Dissonanz löst sich harmonisch auf, denn so sehr jene sittliche Stimmung des 16jährigen Jünglings als der Keim zu ehren ist, aus welchem seine erhabenen Schöpfungen entquollen, so wenig hat Mozart sich und seine Kunst vom Boden der Sittlichkeit abgelöst, wenn er das blos sinnlich blühende Leben in Tönen darstellte. Er hat dennoch dem Ideal der Kunst genug gethan und der ewigen Gerechtigkeit nichts vergeben. Dasselbe und nichts anderes hat auch Beethoven gewollt und gethan.

Beide schieden von einander, ohne in nähere, für die Kunst bedeutsame Berührung gekommen zu sein. Als Beethoven fünf Jahre später ganz nach Wien übersiedelte, war Mozart schon seit einem Jahre todt; aber vielleicht hat Niemand so gut wie Beethoven den Genius des Dahingeschiedenen zu schätzen gewußt, war er doch der Fortsetzer des großen Werkes, alle Tiefen menschlicher Empfindung in Tönen zu enthüllen. Seine Verehrung für den großen Meister gab sich noch im Jahre 1826 kund, als er brieflich äußerte: „Allzeit habe ich mich zu den größ-

ten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch."

Der Churfürst hatte Beethoven seinem Bruder, dem Kaiser Joseph II., empfohlen, und auch der Persönlichkeit dieses Fürsten müssen wir eine gewisse Bedeutung für unsern Helden zuschreiben. Nicht in Folge kaiserlicher Gunstbezeigungen, denn Beethoven hatte nur die Ehre, dem Kaiser vorgestellt zu werden, und als er nach Wien zurückkehrte, war derselbe den Bitternissen erlegen, welche eine undankbare Zeit in dem edelsten Herzen aufgehäuft hatte. Aber Beethoven war eine politische Natur, und ergriffen von den freiheitlichen Bestrebungen seiner Zeit, mußte seine Seele einem Reformator huldigen, der in Friedrichs des Einzigen Fußstapfen trat, um für seine Völker ein gemeinschaftliches Fundament der Wahrheit und der Freiheit zu gründen. Wenn die Art Josephs, „für alle Menschen Mensch zu sein, seine Krone und seinen Scepter für ein unbedeutendes Gepränge der Eitelkeit zu halten und die Kaiserwürde blos im Wohlthun zu suchen," ihn entzückte, so mußten die humanen Bestrebungen des Regenten ihn begeistern. Jene den Menschen zierenden Eigenschaften machten Joseph zum Schöpfer feiner Geselligkeit und schöner Sitte innerhalb der adligen Kreise Wiens, aber seine Herrschertugenden waren von größerem Gewicht nnd stellten ihn als einen Piloten hin, der die Geister in eine neue Welt führte. Ein Moses auf der Spitze des Berges Nebu, hat Joseph das gelobte Land der Menschheit nur von fern gesehen, aber sein Nachfolger auf dem Throne ist heute auf demselben Wege begriffen, den er vorgezeichnet hat.

Auch Beethoven wurde gleichsam Josephs Nachfolger, auch er hat für seine Kunst eine neue Welt erobert, auch er opferte alle Kraft, seine Freuden und seinen Frieden dem Ideal, das er von fern sah. Friedrich II. schrieb an Voltaire: „Joseph ist an

einem bigotten Hofe geboren und hat den Aberglauben abgeworfen, in Prunk erzogen und hat einfache Sitten angenommen, mit Weihrauch genährt und ist bescheiden." Auch von Beethoven kann man sagen: er ist unter pfäffischer Herrschaft erzogen und ein freier Mann geworden, in Beschränkung und Dürftigkeit erwachsen und hat Herrliches geschaffen, er war von Kummer und Krankheit gequält und hat uns ewige Freuden bereitet.

Wenn Beethoven auf dem ehernen Standbilde, welches Franz I. im Jahre 1807 seinem Oheim setzen ließ, die Worte las: Josepho secundo, qui saluti publicae vixit non diu, sed totus*): wie müssen ihn diese Worte begeistert haben, gleich dem Monarchen, in dessen seelenvolle Augen er geblickt hatte, seiner großen Aufgabe zu leben, wenn auch nicht lange, so doch von ganzem Herzen und mit allen Kräften!

Nach der Silhouette, welche Wegeler bekannt gemacht hat, und nach den Portraits Beethovens aus späterer Zeit zu urtheilen, erscheint uns der junge Künstler in gedrungener Gestalt gleich seinem Großvater, der kräftige Kopf mit dichtem, fast wallendem Haar bedeckt, die schwellenden Lippen leicht geöffnet. Die starken Brauen, die hohe Stirn, die fest geprägten Gesichtszüge kennzeichnen den entschlossenen Charakter und die schöpferische Kraft des Künstlers, aber aus den stahlgrauen, brennenden Augen leuchtet der Wiederschein einer üppigen Sinnesthätigkeit und einer feurigen Phantasie. „Denn das Augenspiel in diesem Kopfe", berichtet Schindler, „war von wunderbarer Art und offenbarte eine Scala von wildem, trotzigem bis zu sanftem, liebevollstem Ausdruck.

Beethoven war eine heißblütige und begehrliche Natur,

---

*) Joseph der Zweite, welcher für das Wohl des Staates gelebt hat, nicht lange, aber ganz und gar.

und das in Schwelgereien und Lustbarkeiten sich verzehrende Wiener Leben würde ihn vielleicht verweichlicht oder in seinen Strudel mit hinabgezogen haben. Deshalb war es eine Gunst des Schicksals, daß er bald aus der verführerischen Großstadt abberufen wurde. Ein Brief des Vaters rief ihn plötzlich nach der Heimath, weil die Mutter an der Auszehrung krank darniederliege. Nach sechswöchentlichem Aufenthalt reiste Beethoven gegen das Ende des Monats Mai 1787 von Wien wieder ab.

Er fand seine Mutter noch am Leben, aber sieben Wochen später, nachdem sie wie eine Märtyrin gelitten, starb sie, und Beethoven verlor, wie er selbst schreibt, „die zärtlichste Mutter und die beste Freundin". „Niemand wäre so glücklich wie ich," fährt er fort, „wenn ich noch den süßen Namen Mutter sprechen und mich von ihr rufen lassen könnte. Und zu wem soll ich jetzt reden? Zu einem stummen, aber lebenden Schatten, den meine Einbildungskraft beschwört. Seit dem Augenblick meiner Rückkehr in das Vaterhaus sind die Stunden der Freude sehr selten geworden. Ich bin von einem Asthma ergriffen, welches in Schwindsucht ausarten kann, und noch mehr, der Zustand der Melancholie, in dem ich mich jetzt befinde, ist ein eben so großes Unglück wie die Krankheit selbst. Das Glück ist mir in Bonn nicht günstig."

In der That waren die häuslichen Verhältnisse sehr traurig. Durch die unselige Leidenschaft des Vaters und die Krankheit der Mutter war die Familie in Noth gerathen, und mit dem Tode der Hausfrau stand sie wie verwaist da. Die beiden jüngeren Söhne, damals 13 und 11 Jahre alt, bedurften der Aufsicht und Erziehung, und der Hausstand war durch Schulden zerrüttet. Da galt es nun in den Riß einzutreten. Glücklicherweise war Ludwig van Beethoven tüchtig und reif genug, der Retter und Erhalter der Seinigen zu werden; er der älteste Sohn über=

nahm die Last des Hausstandes und deckte die Kosten desselben durch sein Gehalt und durch den Ertrag, welchen ihm der Musikunterricht gewährte.

Ein Geist wie Beethoven mußte natürlich durch die Prosa des Stundengebens niedergehalten werden. Das Unterrichten war ihm von Jugend auf zuwider, und Frau von Breuning hatte nicht selten Mühe, den Musiklehrer in dem richtigen Geleise zu erhalten. „Er hat heute wieder seinen Raptus," pflegte sie dann zu sagen, aber sie hielt darauf, daß er die Lectionen nicht versäumte. „Einmal", so erzählt Wegeler, „hielt ihn Frau von Breuning an, in das gegenüber liegende Haus des Oesterreichischen Gesandten, Grafen von Westphal, zu gehen und seine Stunden fortzusetzen. Da ging er denn ut iniquae mentis asellus, sagt Horaz, wie ein übelgelauntes Eselein, indem wir ihn beobachteten. Aber vor der Hausthüre kehrte er noch um, kam zurück und versprach uns, er wolle morgen zwei Stunden geben, heute sei es ihm unmöglich." Dagegen versichert Beethovens Schülerin, Fräulein von Böselager, daß sie sowohl über die regelmäßige Frequenz der Stunden, als über den Unterricht selbst nicht zu klagen gehabt habe. Vielleicht trug dazu auch ihre Freundschaft zu dem Fräulein von A. bei, für welche der junge Beethoven die „lebhafteste Zuneigung" empfand.

Das Portrait des Musiklehrers und des Menschen wird noch durch einige bezeichnende Striche zu vervollständigen sein.

Beethoven unterrichtete auch den kleinen Lenz von Breuning und die heranwachsende Eleonore. Obgleich er bei dem Unterrichte meist ernsten und nachsinnenden Wesens war, so sollte doch der nahe Verkehr mit dem lebhaften und interessanten Mädchen wie mit ihren Freundinnen sein Herz nicht unberührt lassen. Das „fein gebaute, schlanke und elastische Kind Lorchen" namentlich war ein Lichtblick in sein düsteres Leben. Wegeler freilich

erzählt nichts davon, denn Lorchen war seine Gattin geworden, aber wir wissen, daß Beethoven seiner ehemaligen Schülerin bis an sein Lebensende die zarteste Verehrung bewahrte. Nach seinem Tode fand sich in seiner Brieftasche ein mit Blumenkränzen eingefaßter Brief folgenden Inhalts:

Glück und langes Leben
Wünsch' ich heute Dir,
Aber auch daneben
Wünsch' ich etwas mir.

Mir in Rücksicht Deiner
Wünsch' ich Deine Huld,
Dir in Rücksicht meiner
Nachsicht und Geduld.

1790. Von Ihrer Freundin und Schülerin
Lorchen v. Br.

Und ein Jahr vor seinem Tode schrieb Beethoven an Wegeler: „Von Deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu ersehen, wie mir alles Liebe und Gute aus meiner Jugend noch theuer ist."

Auch sind uns zwei Briefe erhalten, welche Beethoven aus Wien an seine „verehrungswürdige Eleonore und theuerste Freundin" schrieb, und in welchen er die wahrhafte und lebenslängliche Freundschaft an den Tag legt, die er dem Breuningschen Hause widmete. Er schickte „Lorchen" Variationen für das Clavier und ein Rondo mit Begleitung der Violine, während er eine von ihrer Hand gefertigte Halsbinde empfing. Dieses Geschenk erweckte in ihm die „tiefsten Gefühle der Wehmuth" und war ihm zugleich das Zeichen, daß ihm volle Verzeihung zu Theil geworden sei. Wofür, ist nicht bekannt geworden, aber wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß Beethoven „sehr reizbar und leicht aufgebracht war. Ließ man seinen Zorn

aber verrauchen, so lieh er der Vorstellung ein offenes Ohr und ein versöhnliches Herz. Dann bat er weit mehr ab, als er gefehlt hatte." Er selbst bezeichnet aber sein Verhältniß zu der Breuningschen Familie am treffendsten, indem er schreibt: „Kamen wir von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge, Jeder mußte den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen suchen. Allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns immer fest zusammen verbunden."

Während Beethoven als Lehrer, Erzieher und zweiter Vater seiner Familie vorstand, konnte er doch dem harten Schlage nicht entgehen, welcher seinen Vater und damit auch ihn treffen sollte. Johann van Beethoven war nach dem Tode seiner Frau der Leidenschaft des Trunks verfallen, und seine Umstände waren moralisch wie materiell so zerrüttet, daß er seines Amtes entlassen und in ein churcölnisches Landstädtchen verwiesen werden mußte. Der Churfürst verordnete dabei „mildest, daß demselben begehrtermaßen nur 100 Rthlr. von seinem bisherigen Gehalt künftig ausgezahlt werden, das andre 100 Rthlr. aber seinem Sohne nebst dem bereits genießenden Gehalt zugelegt seyn, ihm auch das Korn zu drei Malter jährlichs für die Erziehung seiner Geschwistrigen abgereicht werden solle". Der älteste Sohn übernahm damit auch die Verpflichtung, die Schulden des Vaters zu tilgen.

Als er das churfürstliche Decret der Rentmeisterei präsentiren wollte, bat ihn der Vater, es zu unterlassen, um nicht dem bösen Schein zu verfallen, als sei er unfähig, seiner Familie selbst vorzustehen. Er versprach dabei, der Verfügung nachzukommen und 25 Rthlr. quartaliter ihm selbst zuzustellen. Das that er denn auch regelmäßig. Als er aber drei Jahre später (1792) starb und sein Sohn von dem Decret Gebrauch machen wollte, fand es sich nicht vor, und er sah sich deshalb genöthigt,

noch einmal an höchster Stelle vorstellig zu werden, was nicht ohne Erfolg blieb.

Wie sehr Ludwig van Beethoven der Pflichten gegen seine Geschwister eingedenk war, geht aus ihrer Versorgung hervor. Als er seine Heimath für immer verließ, war der 18jährige Carl durch den Unterricht seines Bruders so weit vorgebildet, daß er als Clavierlehrer seinen Unterhalt gewinnen konnte, und der 16jährige Johann hatte in der Hofapotheke zu Bonn ein angemessenes Unterkommen gefunden.

Drittes Kapitel.

Die Vorschule des Componisten.

Die Entwickelung der Deutschen Musik seit Bachs Zeiten beruht hauptsächlich auf der Entwickelung des dramatischen Elements. Aus der Clausur kirchlicher und politischer Bevormundung heraustretend, wollte der Mensch sich selbst erkennen, sich selbst in seinen Reden und Handlungen, in seinen Conflicten und Leidenschaften erblicken. Damit begann eine Blüthezeit der dramatischen Darstellungen, und es ist bemerkenswerth, daß eins der ersten Genies, welche die Reformations-Bewegungen erzeugten, ein Dramatiker war.

Was Shakespeare dem Drama, das wurden Händel und Haydn dem Oratorium, Gluck und Mozart der Oper. Diese Meister holten sich den besten Rath von den dramatischen Bühnendarstellungen, als in Wien, Hamburg, Berlin und Leipzig die beiden Stephanie, ein Eckhof, Ackermann und Schröder agirten und Lessing seine Dramaturgie schrieb.

Auch Beethoven hat diese hohe Schule durchgemacht, und es bedurfte derselben, ehe er die reine Instrumentalmusik zu voller dramatischer Kraft erheben konnte.

Wir wissen, daß er schon früh bei den theatralischen Aufführungen als Bratschist mitwirkte, und kennen die dramatischen Werke, welche über die Bonner Hofbühne gingen. Zunächst die anmuthigen Lustspiele von Sedaine, Gozzi und Goldoni, die gefälligen Operetten Gretrys und Philidors, die Opera buffa der Italiener, dann die Versuche im Deutschen Singspiel von Neefe, Reichardt, Benda und Holzbauer, von dessen erster hervorragenden Deutschen Oper „Günther von Schwarzburg" Mozart an seinen Vater schrieb: „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön, und es ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist."

Dann sah Beethoven Salieris Oper „Zemire und Azor", die tragische Oper „Armida" von Gluck und vor allem Mozarts „Entführung aus dem Serail". In dem Repertoir der churfürstlichen Bühne fehlten auch Voltaire's Trauerspiele und Molière's Lustspiele nicht. Und welch' ein neuer prophetischer Geist mußte den jungen Hörer aus „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti", „Clavigo", „Fiesco", „Kabale und Liebe" und den „Räubern" anwehen! Zu Lessing, Goethe und Schiller trat dann Shakespeare hinzu, von welchem „Othello" und „Richard II." aufgeführt wurden, und Beaumarchais mit seinem berühmten Lustspiel „Mariage de Figaro", welches Napoleon „la révolution déjà en action" nannte, weil es die Schändlichkeiten des Adels in der rücksichtslosesten Weise geißelte. Endlich konnte die Bonner Bühne auch die bedeutendsten neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der dramatischen Musik aufweisen.

Als der Churfürst Maximilian Franz das Nationaltheater in Bonn, welches auf einige Zeit eingegangen war, 1789 wieder

herstellte, gewann das künstlerische Leben der Stadt neuen Aufschwung. Das Orchester zählte über 50 Mann, Neefe, Franz Ries, die beiden Romberg und Ludwig van Beethoven gehörten ihm an. Unter den Acteurs thaten sich Spitzeder, Lux und Demoiselle Willmann hervor. Da traten denn wieder alte und neue dramatische Gestalten vor die empfängliche Seele Beethovens, die „Räuber“, „Hamlet“, Mozarts „Entführung“, „Don Giovanni“, „die Hochzeit des Figaro“, „Orpheus“ und „Alceste“ von Gluck, Opern von Dittersdorf und Italienische Opern u. a. In den Hof- und Theaterconcerten wurden Oratorien, Symphonien, Clavierconcerte und Soli's vorgetragen, und die Bonner Capelle bildete sich zu einer Vortrefflichkeit heran, wie sie damals selten war.

Offenbar hat Beethoven hier den Grund zu jener meisterlichen Kenntniß des Materials gelegt, von welcher er so geeigneten Gebrauch machen sollte; und hier entfalteten sich die Schwingen seiner Phantasie, um ihn in die Höhen der Himmel und in die Tiefen der menschlichen Empfindung schauen zu lassen.

„Der Churfürst“, so erzählt ein kritischer Kunstenthusiast, welcher die Capelle im Jahre 1791 hörte, „hat eine Tafelmusik, welche mit zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern besetzt ist. Man kann diese acht Spieler mit Recht Meister in ihrer Kunst nennen. Selten wird man eine Musik von der Art hören, die so gut zusammenstimmt, so gut sich versteht und besonders im Tragen des Tons einen so hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätte, als diese.“ Von dem Theaterorchester berichtet er dann: „In der Probe wurde eine Wallersteinsche Symphonie vorgelegt, die gewiß nicht leicht war, weil besonders die Blaseinstrumente einige concertirende Solis hatten. Aber sie ging gleich das erste Mal vortrefflich zur Verwunderung des Componisten. Die Aufführung

im Hofconcert konnte durchaus nicht pünktlicher sein, als sie war. Eine solche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine solche Schwellung und allmähliche Anwachsung des Tons und dann wieder ein Sinkenlassen desselben von der höchsten Stärke bis zum leisesten Laut — das hörte man ehemals nur in Mannheim. Besonders wird man nicht leicht ein Orchester hören, wo die Violinen und Bässe so gut besetzt sind, als sie es hier waren."

Ueber die Vorzüge der einzelnen Mitglieder läßt derselbe Berichterstatter sich also aus: „Herr Ries, dieser vortreffliche Partiturleser, dieser große Spieler vom Blatt weg, dirigirte mit der Violine. Durch seinen kräftigen und sichern Bogenstrich giebt er allen Geist und Leben. Herr Romberg der Jüngere (Bernhard) verbindet in seinem Violoncellspiel eine außerordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag. Der Ton, den er aus seinem Instrument zieht, ist besonders in den Schattenpartieen außerordentlich schneidend, ferm und eingreifend. Vielleicht möchte man ihm sein durchaus bestimmtes Reingreifen bei dem so außerordentlich schnellen Vortrag des Allegro am höchsten anrechnen. Doch das ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit, der Kenner hat einen andern Maßstab, wonach er die Größe des Virtuosen ausmißt, und das ist die Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das prachtvolle Adagio des Spielers erklären. Es ist ohnmöglich, tiefer in die feinsten Nuancen der Empfindung einzugreifen — ohnmöglich, sie mannigfaltiger zu coloriren, besonders durch Schattirung zu heben — ohnmöglich, die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche diese Empfindung spricht, Töne, die so gerade auf's Herz wirken, als es Herrn Romberg in seinem Adagio glückt. Wie kennt er alle Schönheiten des Detail, die

in der Natur des Stücks, der besondern Art der gegebenen Empfindung liegen, und für welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat!"

Bernhard Romberg sollte später den Ruhm des größten Cellisten davontragen, auch sein älterer Bruder Andreas verbreitete seinen Namen durch ganz Europa und galt besonders als „wahrhaft bewunderungswürdiger Quartettspieler".

Ries und die beiden Romberg hatten mit Beethoven im churfürstlichen Cabinet zu spielen. Einst trugen sie ein neues Trio von Pleyel à vista vor. Im 2. Theil des Adagio kamen die Spieler aus einander, aber Beethoven wußte sich zu helfen, er ging muthig weiter, und bald waren sie zusammen. Es fand sich später, daß in der Clavierstimme zwei Tacte ausgelassen waren. Als acht Tage darauf das Trio wiederholt wurde, entdeckte man den Fehler, und es bereitete dem Churfürsten großes Vergnügen, daß Beethoven sich sofort orientirt hatte.

Ein Pendant dazu ist folgender Vorfall, welcher in Wien statt fand. Beim Fürsten Lichnowsky spielte Beethoven ein Piano-Quartett, welches ein Wiener Autor componirt und am Morgen eben ins Reine geschrieben hatte. Der Cellist kam im zweiten Theile des ersten Satzes heraus. Da stand Beethoven auf und sang, indem er stehend seine Partie weiter spielte, die Baßbegleitung vor. „So mußte die Baßstimme sein", sagte er lächelnd, als man ihm Beifall bezeigte, „sonst hätte der Autor keine Composition verstanden."

Dem 20jährigen Virtuosen und Hoforganisten fehlte es nicht an Bewunderern seines Spiels und seiner Compositionen, deren eine ganze Zahl verzeichnet wird. Allein man tadelte seinen Anschlag noch als hart und hielt seinen Vortrag für etwas derb, was man der Gewöhnung an die Orgel zuschrieb. Nun gewann Beethoven Gelegenheit, einen feinern und wegen seiner

gefälligen und leichten Weise berühmten Musiker, Namens Sterkel, zu hören. Als sich die Hofcapelle nach Aschaffenburg begab, war Beethoven auch dabei, und seine Collegen Ries, Simrock und die beiden Romberg nahmen ihn zu Sterkel mit. Dieser setzte sich auch sogleich an das Clavier und spielte mit großer Anmuth, freilich so etwas „nach Damenart", wie Ries sich ausdrückt. Beethoven stand mit der gespanntesten Aufmerksamkeit neben ihm. Darauf kam die Rede auf die schwierigen Variationen, welche Beethoven über Rhigini's »Vieni amore« componirt hatte. Als Sterkel zu verstehen gab, daß der Componist wohl selber sich scheuen werde, sie zu spielen, trug dieser sie sofort vor und zwar ohne Noten, da Sterkel diese nicht finden konnte. Zur Ueberraschung seiner Zuhörer fügte er noch andere, nicht weniger schwierige Variationen hinzu, und alle in so großer Vollkommenheit und in derselben gefälligen und zierlichen Manier, durch welche sich Sterkel auszeichnete. So leicht war es ihm, seine Spielart zu verändern.

In der That aber muß man sagen, daß Beethoven wie Mozart in solchen Dingen ein Fäustchen zu machen liebte, wenn auch nur verstohlen und in gutmüthiger Weise. Und hier traf er damit den rechten Mann, denn „unser beliebter Abbé Sterkel", wie ihn die Kaiserin nannte und rühmte, war in der damaligen Zeit der allgemeine Confect-Fabrikant für sentimentale Herzen, eine Richtung, welche der Kraftnatur Beethovens gänzlich zuwider war. Sterkel trug dabei seine Künstler-Autorität nicht wenig zur Schau und behandelte seine Collegen bisweilen mit „Pfaffenpathos"; in Beethoven dagegen prägte sich allerdings ein gewisses Bewußtsein seiner künstlerischen Würde früh aus, allein er blieb bescheiden und anspruchslos.

Ein andrer Berichterstatter handelt wieder über die freien Phantasien des „lieben, leise gestimmten Beethoven“ und rühmt den beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen. Mit dem berühmten Vogler verglichen — wir wissen freilich, daß Mozart diesen geradezu einen Charlatan nannte — sei Beethovens Spiel viel sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz, er sei also ein eben so guter Adagio- als Allegrospieler. Dann folgen die Worte: „Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler dieser“ — der Bonner — „Capelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche.“

Vielleicht aber giebt uns nachstehende Anekdote die sicherste Gewähr, daß Beethoven schon damals in einer Welt zauberhafter Harmonien seinen Herrscherstab schwang. „Beethoven machte eines Tages“, so erzählt einer seiner Schulkameraden, „mit seinen Freunden eine Partie in die Umgegend von Godesberg. Unterwegs erfuhren sie, daß die Kirche des Klosters Marienforst hinter Godesberg so eben restaurirt worden sei, und daß man dort die alte Orgel mit einer neuen vertauscht habe. Beethoven fühlte sogleich Lust, sie einmal zu versuchen. Sie gehen zum Kloster und erhalten vom Prior die Schlüssel zur Orgel. Die Freunde geben Beethoven mehrere Themen zum Variiren. Er führt sie mit solcher Geschicklichkeit aus und seine Harmonieen nehmen zuletzt einen solchen Charakter majestätischer Schönheit an, daß die Bauern, die so eben damit beschäftigt waren, die Kirche auszukehren, Besen und Bürsten fallen lassen und von Bewunderung und unsäglichem Entzücken ergriffen dastehen.“

Unter den Mitgliedern des Bonner Theaters herrschte ein einmüthiger und brüderlicher Sinn. Der Churfürst selbst wußte durch persönlichen, humanen und leutseligen Verkehr mit ihnen und durch eine bessere Besoldung den Makel zu tilgen, welcher

dem Stande der Schauspieler und Musiker noch anklebte, und das gehobene Bewußtsein der Künstler führte von selbst zu einer feineren Lebensart. So kannte man denn in diesem Collegium nicht jene Ränke und Chicanen, durch welche sich das Bühnenwesen bis auf den heutigen Tag auszeichnet, vielmehr war in demselben ein offner und heitrer Ton und ein rücksichtsvolles und freundliches Wesen gäng und gebe. Die goldbordirten Rothröcke — diese Uniform hatte ihnen der Fürst gegeben — fühlten sich unter einander wohl, und Beethoven, der von allen geschätzte Künstler, war zugleich ihr kameradlicher Geselle.

Einst unternahmen sie im Herbst eine Rheinfahrt. In zwei Jachten ging es den Rhein und den Main hinauf, und die fahrenden Musikanten und Schauspieler gestalteten ihren Zug als eine königliche Hoffahrt der Nibelungen. Der Komiker Lux machte den „großen König" und vertheilte die Rollen seines Hofes. Jeder erhielt in feierlicher Weise ein Diplom, datirt: „auf der Höhe von Rüdesheim", und ein großes in Pech abgedrücktes Siegel, welches mit einigen Fäden von Schiffstauen befestigt war, gab demselben ein ehrenfestes Ansehen. Das Beste aber war, daß Beethoven und Bernhard Romberg zu Küchenjungen ernannt und als solche in Dienst gesetzt wurden. Noch mehrere Jahre später sah Wegeler das Diplom nebst obligatem Pechsiegel im Gewahrsam Beethovens.

Eine andre Lust und Anregung war der Marsch der goldrothen Musikanten nach Godesberg, wo der Churfürst an jedem Donnerstag eine große Akademie gab. Hier war es, wo Beethoven mit Ries und den Rombergs im churfürstlichen Cabinet zu spielen hatte, hier wohnten die schöne Gräfin Hatzfeld und die noch schönere Gräfin Belderbusch den Concerten bei, und hier mag es auch gewesen sein, daß die erstere huldreich die Dedication der phantasiereichen Variationen über Rhigini's „Vieni

amore" annahm. Auch in dem Breuningschen, allem Schönen huldigenden Kreise feierte Beethovens Muse nicht, sei es, daß er eine freie Phantasie vortrug, oder daß er die Aufgabe erhielt, gewisse Persönlichkeiten durch seine Musik zu charakterisiren, sei es, daß er das von ihm selbst componirte Lied sang: „Wenn jemand eine Reise thut", wobei dann Alle jubelnd in den Refrain einstimmten:

„Da hat er gar nicht übel dran gethan,
Verzähl er nur weiter, Herr Urian."

Frau von Breuning fuhr indessen fort, „die Insecten von den Blüthen abzulesen", wie Beethoven sich ausdrückt, und daß dieses nicht ohne Erfolg war, erkennen wir aus dem oben angeführten Bericht: „Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche." Ihr Haus war der Mittelpunkt, um welchen sich außer den jungen Künstlern eine Reihe von interessanten Persönlichkeiten gruppirte: Wegeler, später Medicinalrath und Gatte „Lorchens", Dr. Crevelt, Prof. Velten, der nachherige Staatsrath Fischenich, Prof. Dereser, der spätere Bischof Wrede, die Privatsecretäre des Churfürsten, Heckel und Floret, der Oesterreichische Secretär Malchus, der nachmalige Holländische Staatsrath von Keverberg, der Hofrath von Boerscheidt, der Kanzler Christian von Breuning, und hier glänzte vor Allen das Fräulein Barbara Koch, die Freundin „Lorchens", später Gemahlin des jüngeren Grafen von Belderbusch. Wegeler rühmt von dieser Dame, daß sie von allen Personen weiblichen Geschlechts, welche er in einem bewegten Leben bis zum hohen Alter hinaus kennen gelernt, dem Ideal eines vollkommenen Frauenzimmers am nächsten gestanden habe. Beethoven wird als ihr besonderer Anbeter genannt, aber sie war nicht seine erste Liebe. Bevor er „Lorchen" seine Huldigungen darbrachte, schwärmte er schon für Fräulein Jeanette d'Honrath aus Cöln,

welche bei „Lorchen" zum Besuch war, und als sie ihn vor ihrem Abschiede mit dem damals bekannten Liede neckte:

„Mich heute noch von dir zu trennen
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz",

wandte er sich leicht beweglichen Sinnes dem schönen Fräulein von W. zu, deren ganzen Namen wir leider nicht verrathen können, weil — wir ihn selbst nicht kennen.

Im Jahre 1790 besuchte Joseph Haydn auf einer Durchreise nach London die Stadt Bonn. Nicht lange nach seiner Ankunft trat er in die Hofcapelle, um eine Messe anzuhören. Die ersten Accorde kündigten ein Werk Haydn'scher Composition an. Er hielt es für einen Zufall, der sich so gefällig gegen ihn bewies, allein am Ende der Messe wurde er in das Oratorium eingeladen, wo man ihn erwarte. Haydn begab sich dahin und war nicht wenig erstaunt, als der Churfürst ihm gegenüber stand. Derselbe nahm ihn bei der Hand und stellte ihn seiner Capelle mit den Worten vor: „Da mache ich Sie mit Ihrem von Ihnen so hochgeschätzten Haydn bekannt."

Haydn zählte bereits 59 Jahre, Beethoven war 20 Jahre alt. Es muß ein eigenthümliches Schauspiel gewesen sein, diese beiden Männer, gewissermaßen die Vertreter zweier Zeitalter, neben einander zu sehen. Jener in respectvoller demüthiger Haltung vor dem Fürsten und die Huldigungen der Capellisten in Bescheidenheit abwehrend, dieser mit dem aufdämmernden Bewußtsein, daß er zu höheren Dingen berufen sei, aber dennoch brennenden Blickes den alten „Papa", den damaligen Altmeister der Instrumentalmusik, musternd und vielleicht den gemüthlichen Zopf belächelnd, welchen er noch in das nächste Jahrhundert hinüber retten sollte. Es wird uns nicht berichtet, ob Beethoven den berühmten Mann schon in Wien gesehen hatte,

jedenfalls war diese Begegnung für Beethoven wichtig. Denn als Haydn nach zwei Jahren über Bonn zurückkehrte, ließ es sich die Capelle nicht nehmen, den „Fürsten der Tonkunst" würdig zu empfangen, und bewirthete ihn in dem schönen Godesberg. Da legte ihm denn Beethoven seine Cantate für Blasinstrumente vor, welche die Musiker wegen ihrer Schwierigkeit nicht hatten spielen wollen. Haydn, so erzählt Wegeler, beachtete dieselbe ganz besonders und munterte den jungen Componisten zu fortdauernden Studien auf. Auch hörte Haydn ihn Clavier spielen und war erstaunt über sein Talent. Es ist wahrscheinlich, daß schon bei dieser Gelegenheit verabredet wurde, daß Beethoven nach Wien gehen und mit Haydn London besuchen sollte, um als Virtuose und Componist Gold und Ruhm zu gewinnen.

Kurze Zeit darauf willigte der Churfürst Maximilian Franz darein, daß Beethoven auf seine Kosten sich unter Haydns Leitung weiter ausbilden sollte, um dann zurückzukehren und in Bonn churfürstlicher Capellmeister zu werden. Wie ganz anders sollte Alles kommen! Aber die Hoffnungen, mit welchen Beethoven aus Bonn entlassen wurde, haben sich reichlich erfüllt; ja die prophetischen Worte, mit welchen ihm Graf Waldstein Großes verhieß, sind durch die Wirklichkeit noch übertroffen worden.

„Lieber Beethoven", so schrieb er ihm zum Abschiede, „Sie reisen jetzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung. Durch ihn wünscht er doch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydn's Händen.

Bonn, 29. Octbr. 1792. Ihr ergebener Freund

Waldstein."

Im November 1792 reiste Beethoven aus seiner Vaterstadt ab, um in Wien für immer eine neue Heimath zu finden. Die Brüder waren versorgt, und seine „lange bestrittenen Wünsche" näherten sich nun endlich ihrer Erfüllung. Lockend winkte ihm ein freies und thatenreiches Künstlerleben.

Beethoven hat selbst gesagt, daß er seine glücklichste Zeit in Bonn zugebracht habe. Hier hatten ihn zuerst Gunst und Anerkennung, Liebe und Freundschaft aus dem Dunkel einer ärmlichen Herkunft und aus dem Elend häuslicher Zerrüttung herausgehoben, hier hatte man sein schroffes und trotziges Wesen getragen und veredelt, hier hatte sein Genius zuerst die schüchternen Schwingen geregt und unter dem Beifall von Freunden und Gönnern entfaltet, hier hatte die Liebe zur Kunst und feine Sitte einen idealen und sittlich reinen Sinn gepflegt und befestigt, endlich war hier in dem Jüngling — Dank der allgemeinen Zeitströmung und einem humanen Regiment — der Geist der Freiheit erwachsen, jener Geist, der ihn sein Leben lang die Würde des Menschen und des Künstlers hochhalten ließ und seinen Tönen die echte Weihe verlieh. „Mein Vaterland," schreibt er an Wegeler im Jahre 1800, „die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ. Glaubt nicht, daß ich Euch vergessen könnte; ich werde die Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wenn dieses sein wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. So viel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet. Nicht nur als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Menschen sollt Ihr mich besser, vollkommner finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unsrem Vaterlande, dann soll sich meine Kunst nur zum Besten der

Armen zeigen. O glückseliger Augenblick! Wie glücklich halt' ich mich, daß ich Dich herbeischaffen, Dich selbst schaffen kann!"

Viertes Kapitel.

Wien und Beethoven.

Wien war vermöge seiner günstigen Lage und als Residenz der Habsburger für lange Zeit der Mittelpunkt Deutschlands und ein Vorort deutscher Cultur geworden. Als die Reformation der Kaiserstadt das Scepter der Hegemonie entrissen hatte, raffte sich die Urkraft der österreichischen Volksstämme noch einmal zu ungewöhnlichem Glanze auf; Wien wurde die Wiege der classischen Musik. Wie unter den Ionischen Griechen die Homerischen Epen entstanden, wie in Athen das Dreigestirn der classischen Tragiker aufging, wie im protestantischen Deutschland die Heroen unsrer poetischen Literatur Pflege und Entfaltung fanden — so gebührt Wien das Verdienst, der modernsten, aber zugleich wärmsten und lebensvollsten aller Künste eine Stätte bereitet zu haben. Haydn, Mozart, Beethoven — in diesen drei Namen hat die Musik eine ewige Gestalt gewonnen, und alle Drei gehörten Wien an und verdankten dem Wiener Geiste, dem Wiener Leben und dem Kaiserhofe zu Wien einen nicht geringen Theil ihres Ruhmes.

In Wien mischten sich Slavische, Magyarische und Germanische Elemente. Der Slave hat eine hervorragende Begabung für die Tonkunst vermöge seiner sinnlichen Lebendigkeit und Energie. Obgleich raschen Verstandes und scharfer Beobachtung, reißt ihn doch nicht der Gedanke, sondern der sinnliche

Reiz hin, — er schwelgt in Tönen mit unersättlicher Lust. Gleicherweise ergötzt sich der Magyar an einer Fülle und Energie des Klanges, welche dem deutschen Ohr unerträglich sein würden, und seine Tanz- und Volksweisen sind melodisch und rhythmisch in hohem Grade entwickelt. Denn der innerlichste, seelenvollste und vielleicht schwelgerischeste aller sinnlichen Reize ist der musikalische. Wenn er unsre Nerven in Vibration versetzt, stehen Leib und Seele der Resonanz offen, die Tiefen des Gemüths erschließen sich, und die Phantasie schlägt die freien Flügel.

Diese Lust am Klange, dieses Genießen in der Tonwelt ist die erste musikalische Anlage. Andrerseits ist es ein Vorzug des deutschen Naturells, die sinnlichen Anregungen mit denkendem Geiste zusammenzufassen, den Schwingungen des Gefühls den Maßstab des Gesetzes anzulegen und über das Begehren und Genießen zum Schaffen hinauszugehen. Der kritische Verstand, die schöpferische Kraft des Deutschen mußten mit der phantasie- und gemüthreichen Sensibilität des Südländers in den Bund treten, um die Tonkunst zur Ebenbürtigkeit mit ihren ältern Schwestern zu erheben.

Die Familie Joh. Seb. Bach's stammte aus Ungarn. Welchen unerschöpflichen Schatz hat dieser große Geist uns vererbt, als hätte er der Harmonie und der Rhythmik keine neue Gabe mehr übrig lassen wollen! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, den Reichthum musikalischer Formen, welchen die Natur ihm mit dem südlichen Blute mitgegeben, oder die Vielseitigkeit der Combinationen, welche der deutsche Geist ersonnen hat.

Der Deutsch-Böhme Gluck war in Prag erzogen und in Wien ausgebildet. Auch er bekundete nach beiden Seiten hin seine Herkunft, indem er den kritischen Scharfsinn des germanischen Wesens mit der anmuthigen Sinnlichkeit des Czechen ver-

einigte. Und nicht der geringere Theil seiner positiven Wirksamkeit beruht auf dem Umstande, daß er Phantasie genug besaß, um an Stelle des Veralteten das Neue und Rechte zu setzen.

Joseph Haydn war an der ungarischen Grenze geboren. Seine Tonweisen zeigen ganz besonders jene naturfrische, klangfrohe Schönheit, die in unsrer Seele so gleichgestimmten Anklang findet. Fast mit Raffinement mischt er die Instrumente, wie die Stimmregister und Harmonien, um jene rein natürliche Klangschönheit zu erzielen, die eine überraschende und entzückende Wirkung nicht verfehlt. Selbst Mozart und Beethoven waren hierin seine Schüler. Aber das deutsche Gemüth und der denkende Geist verklären den bloßen Sinnenreiz in die edle und heitere Empfindung und erheben ihn zum bewußten und sinnvollen Ausdruck.

Mozart hatte keinen Tropfen slavischen Blutes, denn er stammte väterlicherseits aus Schwaben und war von einer bairischen Mutter geboren. Sein Ideal war die echt deutsche, einfach innige Herzensempfindung. Allein er war ganz und gar ein Kind Oesterreichs, „unser Mozartl", wie der Wiener sagte, und obgleich er die Welt weit und breit durchreist hatte, so fand er doch nur in Wien eine bleibende und seinen Neigungen zusagende Stätte. Ja, als er in Noth war und vom Berliner Hofe günstige Anerbietungen erhielt, konnte er sich nicht entschließen, das naiv heitere, sinnlich bewegte und phantasiereiche Wiener Völkchen zu verlassen. In dem protestantischen, nüchternen Berlin wäre der Mozart'sche Geist verkümmert, in Wien konnte er seinen künstlerischen Neigungen in der unbefangensten Weise nachgehen und der Sympathie einer lebensfrohen und in der Tonwelt heimischen Bevölkerung gewiß sein.

Wien war eine Stadt von noch nicht 300,000 Einwoh-

nern, allein es wimmelte in den Straßen, und Türken, Raizen, Polen, Czechen, Ungarn und Croaten durchkreuzten in buntem Treiben die Schwärme der Deutschen. Der allgemeine Reichthum, die Prachtliebe der Großen, die splendide Ausstattung der Theater und andrer öffentlicher Anstalten gewährten dem vergnügungslustigen Publikum alles, was es wünschte und suchte. Außer den kleineren gab es vier bis fünf größere Orchester, die alle unvergleichlich waren. Dreißig bis vierzig Mann spielten hier so rein und richtig, daß man das Orchester für ein einziges, übernatürlich starkes Instrument hätte halten können; ein Strich belebte alle Geigen, ein Hauch alle Blasinstrumente. Dazu klang Alles heller und voller, es hatte Leben und Feuer, es war musikalischer als anderswo, und wenn die Tanzcapellen ihre gemüthlichen Weisen mit festen Rhythmen und scharfen Accenten hören ließen, so stand ihnen eine tanzlustige, electrisirte Jugend zur Seite. Die Goethe'sche „Künstlerlust an sinnlichen Dingen" war hier zu Hause, und der Componist lernte hier, was er zu sagen hatte, und wie er es zu sagen hatte, an allen Ecken und Enden. Der preußische Capellmeister Reichardt, welcher Wien im Jahre 1809 besuchte, bestätigt dieses durch seinen Bericht, in welchem er schreibt: „Wien ist gewiß für jeden, der eines frohen Lebensgenusses fähig ist, und besonders für den Künstler, vielleicht auch ganz besonders für den Tonkünstler der angenehmste, reichste und froheste Aufenthalt in Europa. Wien hat alles, was eine große Residenzstadt bezeichnet, in einem ganz vorzüglich hohen Grade. Es hat einen großen reichen, gebildeten, kunstliebenden, gastfreien und gesitteten, feinen Adel; es hat einen reichen, geselligen, gastfreien Mittel- und Bürgerstand, dem es eben so wenig an gebildeten und wohl unterrichteten Männern und liebenswürdigen Familien fehlt; es hat ein wohlhabendes, gutmüthiges, lustiges Volk. Alle Stände lieben das

Vergnügen und Wohlleben, und für alle ist gesorgt, daß sie jedes Vergnügen, welches die moderne Welt kennt und liebt, in guten Veranstaltungen und mit aller Bequemlichkeit und Sicherheit genießen können.“ Und wenn Reichardt an seinen ersten Besuch in Wien zurückdenkt, dann rühmt er, daß unter der Regierung Josephs, der selbst ein Kenner und geschickter Ausüber der Musik war, die Orchester und Theater einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hatten.

Seit Maria Theresia in ihrer mit vier Söhnen und sechs Töchtern gesegneten Familie den Künsten und Wissenschaften Aufnahme gewährt hatte, fand die Musik in dem Kaiserhause alle Beachtung und Pflege. Von jenem Tage ab, wo in der kaiserlichen Hofburg das Wunderkind Mozart im bunten Rock mit der kleinen Erzherzogin Antoinette — traurigen Andenkens — seine Possen trieb, bis zu Beethoven hin verbinden sich die Namen Maria Theresia, Joseph II., Maximilian Franz und Erzherzog Rudolph mit den Namen Gluck, Dittersdorf, Salieri, Haydn, Mozart und Beethoven, als gehörten sie zusammen Und nicht blos die Glieder der kaiserlichen Familie waren diesen Künstlern zugethan und ihre bereitwilligen Freunde und Förderer, auch der hohe Adel wendete seine Vorliebe und seine reichen Hilfsmittel einer Kunst zu, welche auszuüben seiner Neigung so sehr entsprach. Die großen Häuser hielten für sich allein große oder kleine Orchester, wie denn Haydn lange Zeit der Vorsteher der Esterhazy'schen Capelle war, und indem sie sich den Künstlern gastfrei öffneten, gaben sie den Anstoß zu Ausführungen und Prüfungen und bildeten die Centralpunkte eines regen künstlerischen Lebens.

Gerade Beethoven hat diesen Kreisen, in welchen er warme Verehrer und aufopfernde Freunde zugleich fand, viel zu verdanken. Wenn er gleich durch ein linkisches und eckiges Be-

nehmen, durch Sonderbarkeiten und Derbheiten aller Art, in späteren Jahren durch seine Taubheit, sein menschenscheues und mißtrauisches Wesen und durch die entschiedene Unlust, in Gesellschaften zu spielen, mehr abstieß, als anzog, so war es doch nicht Wenigen gegeben, zu seinem Genius verständnißvoll aufzublicken, als er den adlergleichen Flug zur Sonne begann. Im Cultus des Apollo gilt kein Ansehen der Person.

Der Wirkl. Geh. Rath Baron van Swieten war einer der ersten, in dessen Haus Beethoven kam. Als Präses der k. k. Hofbibliothek und als Sohn des Hofarztes Maria Theresia's von Einfluß, hatte er einen Musikverein des hohen Adels gestiftet, welcher in dem prächtigen Bibliotheksaal hauptsächlich Cantaten und Oratorien aufführte. Mozart war mit dem Clavierpart betraut gewesen, und es ist wahrscheinlich, daß Beethoven sein Nachfolger wurde. Vielleicht schätzte der Baron diesen nur wegen seines fertigen und ausdrucksvollen Spiels, und es ist schon erwähnt, daß er ihn oft zur Nacht bei sich behielt; dann pflegte er ihn zu invitiren, „mit der Schlafhaube im Sack" zu kommen und noch ein Paar Bach'sche Fugen „zum Abendsegen" vorzutragen. Doch hat er das Verdienst, die norddeutsche „protestantische" Musik, welche er als Gesandter in Berlin kennen gelernt hatte, in Wien eingebürgert zu haben.

Fürst Carl Lichnowsky und seine Gemahlin, die Fürstin Christiane, standen Beethoven viel näher. Dieser hat den Fürsten „seinen wärmsten Freund", „den unter allen erprobtesten" genannt. Der vortreffliche Mann, ein Schüler und Freund Mozart's, ahnte wohl in dem sonderbaren rheinischen Jüngling, dessen Töne einen so seltsamen Zauber ausübten, den werdenden Heros und verzieh ihm nicht nur seine Verstöße gegen die gute Lebensart, sondern gewann ihn lieb. Die Fürstin aber verhätschelte ihn sogar und entschuldigte seine Eigenthümlich-

keiten, welche sie für originell und liebenswürdig erklärte. „Mit großmütterlicher Liebe", sagt Beethoven, „hat man mich dort erziehen wollen, und das ging so weit, daß oft wenig gefehlt, daß die Fürstin eine Glasglocke über mich machen ließ, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche." Der Fürst und die Fürstin spielten beide das Fortepiano, und indem sie den Beethovenschen Compositionen allen Fleiß widmeten, bewiesen sie ihm, daß er nicht nöthig habe, Schwierigkeiten zu vermeiden und seine Schreibart zu verändern. Noch tüchtiger als Musiker war der Bruder des Fürsten, Graf Moritz Lichnowsky; auch dieser war sein ganzes Leben hindurch ein Verehrer des Beethoven'schen Genius und sein treuer Freund.

Bald nach seiner Ankunft bezog Beethoven sogar in dem Hause des Fürsten eine Wohnung, und hier wurden denn auch wöchentlich fast alle seine Compositionen zum ersten Male aufgeführt. Da ein ausgezeichnetes Streichquartett, Schuppanzigh, Sina, Weiß und Kraft, zur Disposition stand, so hatte der Componist den großen und seltnen Vortheil, seine Werke der Kritik einer Probe unterwerfen zu können, bevor er die letzte Hand an sie legte. Hier wurde der „Virtuose aus dem Reich" auch mit hervorragenden Musikern und Musikfreunden bekannt und hatte Gelegenheit, sein eminentes Talent in der Improvisation und seine glänzende Technik an den Tag zu legen. Einst legte ihm ein ungarischer Graf eine schwierige Bach'sche Composition im Manuscript vor. Beethoven spielte sie à vista, „ganz so wie Bach" — also wohl C. Ph. Emanuel Bach — „sie gespielt hatte", sagte der Graf. Und als Wegeler bei einer andern Pièce bemerkte, Beethoven habe so schnell gespielt, daß es unmöglich gewesen sei, die einzelnen Noten zu verfolgen, antwortete er: „Das ist auch nicht nöthig. Wenn Du schnell liesest, so mögen auch eine Menge Druckfehler vorkommen;

Du siehst oder beobachtest sie nicht, wenn Dir nur die Sprache bekannt ist."

In den Lichnowsky'schen Salons begegnen wir interessanten Persönlichkeiten. In dem kleinen Musikzimmer sitzen die berühmtesten aller damals lebenden Componisten, Haydn und Salieri, auf das Sorgfältigste gekleidet. Haydn trägt eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Perrücke, ein weißes Halsband mit goldner Schnalle und eine weißseidene, reich gestickte Weste mit stattlichem Jabot. Der feine kaffeebraune Tuchrock, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weißseidene Strümpfe und große silberne Schnallen auf den Schuhen vollenden den an vergangene Zeiten erinnernden Anzug. Auf einem zur Seite stehenden Tischchen liegt neben dem Hute ein Paar weißlederner Handschuhe. Beethoven hat sich längst vom Zopf emancipirt und ist zur neuen „überrheinischen" Mode übergegangen. Sein Anzug und seine Bewegungen sind nachlässig und entsprechen wenig den gewählten Formen, welche in diesen Kreisen üblich sind. Die kleine Gestalt mit dem rothen Gesicht erscheint etwas derb, und das dunkle Haar hängt fast zottig herab. Wenn er spricht, so verläugnet er keineswegs seinen niederrheinischen Dialekt, und seine Ausdrücke wie seine Geberden erinnern oft an den kräftigen Volkshumor, welchen ihm die Heimath mitgegeben. Aber wenn er spielt, dann ist er bewundernswerth und Alles geräth in Entzücken. „Mit dem Adel ist gut umgehen," sagte Beethoven, „aber man muß etwas haben, womit man ihm imponirt." Darum stellte er sich mit Jedermann auf gleichen Fuß und, weit entfernt von einem dienerischen Wesen, bewies er sich vollkommen selbstständig und nicht selten stolz. Haydn nannte ihn den „Großmogul". Die Mutter der Fürstin Lichnowsky, Gräfin Thun, eine etwas excentrische Dame, lag einmal auf den Knieen vor Beethoven,

welcher in einer Sophaecke lehnte. Sie bat ihn nur, doch etwas zu spielen, allein er that es nicht.

Ihre Tochter, die Gräfin Elisabeth, und deren Gemahl, der Russische Gesandte und spätere Botschafter Fürst Andreas Kryllowicz Rasumowsky, ein eben so vollendeter Cavalier, als seine Gemahlin eine vollendete Schönheit war, sind häufige Gäste im Lichnowsky'schen Hotel. Rasumowsky's Vater und Oheim waren die Söhne eines Bauers und verdankten ihre Erhebung der Gunst der Kaiserin Elisabeth. Andreas genoß deshalb den Vorzug, mit dem Großfürsten Paul den gemeinschaftlichen Unterricht der besten Lehrer zu empfangen. Als Gesandter in Neapel war er der begünstigte Liebhaber der üppigen Königin Caroline, er fungirte dann in Stockholm und seit 1793 in Wien, wo er für seine musikalische Liebhaberei den besten Boden fand. Als Geiger bevorzugte er die Quartettmusik und wußte mit feinem Sinn jene nicht auf der Oberfläche liegenden und verborgenen Eigenthümlichkeiten des Vortrages zu erfassen. Indem er diese Feinheiten auf seine Mitspieler übertrug, bildete er sie für den Vortrag Beethovenscher Quartette vor. Mit Haydn, dem Schöpfer dieses Musikgenres, war er sehr vertraut, aber er wird auch als einer der ersten genannt, welche das neu aufgehende Gestirn erkannt und seinen Lauf vorher bestimmt haben. Rasumowsky war es auch, welcher das Streichquartett, von dem die neuen Compositionen Beethovens „brühwarm von der Pfanne weg" probirt wurden, auf Lebenszeit engagirte. Diese vier Künstler standen zu Beethoven in intimer Beziehung, und sie haben seinen Werken nicht nur bei dem großen Publikum Bahn gebrochen, sondern auch dem Componisten selbst manche gute Beobachtung an die Hand gegeben. Beethoven bestimmte die Ausführung „haarscharf und genau, wie er es eben so und schlechterdings nicht anders haben wollte", aber von seinen

Quartettspielern hat er manche kritische Bemerkung entgegen genommen und fast immer gern und mit Vergnügen. So machte ihn der Cellist Kraft darauf aufmerksam, daß eine Passage im Finale des Trios Op. 1, No. 3 mit sulla cord. G zu bezeichnen, und daß in dem zweiten dieser Trios statt des $^4/_4$-Tacts, welcher dem Finale vorgezeichnet war, $^2/_4$ zu wählen sei. Andrerseits befolgten diese Quartettisten die Anweisungen des Meisters mit einer Liebe und einer Pietät, wie sie nur aus Verehrung für ihn und aus einem geläuterten Kunstsinn entspringen konnten. Ihre Vorträge erhoben sich darum zu einer Vollendung, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte.

Schuppanzigh war ein ausgezeichneter Bratschist, aber er hatte seit einiger Zeit der Violine den Vorzug gegeben und spielte sie mit Anmuth und Gefühl. Das Zarte und Liebliche, das Tändelnde und Humoristische wußte er gut hervorzuheben, aber die Darstellung des Erhabenen und Kräftigen stand seinem Bogen nicht minder zu Gebote, und Beethoven rühmte deshalb seinen „feurigen und ausdrucksvollen Vortrag". Dennoch ging er oft in harter Weise mit ihm um. So schrieb er einmal unter dem Titel: „Lob auf den Dicken" einen Kanon für zwei Stimmen und vierstimmigen Chor, dessen Text also lautete: „Schuppanzigh ist ein Lump, Lump, Lump." Und so wenig genirte es ihn, wenn Schuppanzigh sich ärgerte, daß er vielmehr zu Ries äußerte: „Schuppanzigh sollte sich freuen, wenn meine Kränkungen ihn magerer machen." Und war einmal eine Probe nicht nach Wunsch gerathen, so fuhr Beethoven gewaltig über die Executirenden her. So ist noch ein Blatt vorhanden, auf welchem der „Großmogul" mit wahren Hünenzügen folgenden Ukas erläßt: „Das Musikgräfl (Zmeskall von Domanowecz) ist heute infam cassirt, der erste Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportirt, der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot,

nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als seinem ipse miserum abzugeben." In den Jahren 1816—1823 hielt sich Schuppanzigh in Rußland auf, doch wurde er mit Weiß und Linke noch zu der Aufführung der letzten Quartette hinzugezogen. Freilich war Beethoven damals mit ihrem Spiel nicht mehr zufrieden. „Schuppanzigh ist zu dick", schrieb er an seinen Neffen, „und braucht mehr Zeit dazu als früher, eine Sache zu erkennen. Trotz dem daß er und zwei andre von fürstlichen Personen die Pension beziehen, so ist doch das Quartett nicht mehr, was es war, da alle immer zusammen waren."

Der Violoncellist Anton Kraft, obgleich einer der ersten Meister dieses Instruments, genügte Beethoven auch nicht immer, er nannte ihn dann „die alte Kraft", oder „den eben auch alten Kraft". Jedoch schätzte er den Künstler hoch genug, um sich noch in späteren Jahren beim Erzherzog Rudolph für ihn zu verwenden. Nur der Cellist Linke, welcher 1807 in das Rasumowsky'sche Quartett eintrat, war dem strengen Meister immer „der Rechte", wenn es eine öffentliche Aufführung galt. Er schrieb ihm dann wohl: „Lieber Linke und Rechte", so z. B. als es sich um das Trio Op. 97 handelte, und freute sich seines Besuches noch im Jahre 1825 so sehr, daß er „diese Anhänglichkeit eines tüchtigen Künstlers" seinem Neffen meldete.

Der Kreis der Wiener Gönner und Freunde Beethovens umfaßte ferner den Clavierbauer Streicher mit seiner Frau, den Baron Pasqualati, mit welchem Beethoven zeitlebens in freundschaftlichem Verkehr stand, den verschwenderischen russischen Grafen Browne, welcher Beethoven ein Reitpferd schenkte, was dieser aber vergaß und erst bei der Futterrechnung, die der Diener brachte, wieder in Erinnerung bekam; den jungen Grafen Fries, die Gräfin Erdödy, die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, den Erzherzog Rudolph und Ferdinand Ries

(beide waren seine Schüler), den Grafen Brunswick und dessen schöne Schwester Therese, Baron von Gleichenstein, den Baron Zmeskall von Domanowecz, Amenda, Wegeler, die beiden von Breuning, Stephan und Lenz, u. A.

In dem Hause von Klüpfell's, des Secretärs der Russischen Botschaft, hielt sich Fräulein von Ktissow auf, welche um ihrer künstlerischen Ausbildung willen nach Wien gekommen war. Das zwölfjährige Mädchen erhielt von ihrem Lehrer einige Sonaten, welche seine andren Schülerinnen wegen ihrer Schwierigkeit und Unverständlichkeit nicht spielen wollten. Es waren die ersten Claviersonaten Beethovens, Op. 2, welche Artaria in Wien soeben veröffentlicht hatte. Fräulein von Ktissow übernahm es, damit fertig zu werden, und gelangte bald dazu, diese und andere Clavierstücke des neuen Componisten so gut vorzutragen, daß man sie zu den Lichnowsky'schen und Rasumowsky'schen musikalischen Unterhaltungen hinzuzog. Hier lernte Beethoven ihr Talent schätzen und schickte ihr dann fast regelmäßig ein Exemplar seiner Compositionen zu, sobald sie im Druck erschienen waren. Aber auf die junge Dame machte der „von Gesicht garstige Beethoven", wie sie sagte, inmitten der Russischen Offiziere, welche in ihrem Hause aus- und eingingen, so wenig Eindruck, daß sie die kleinen, meist scherzhaften Briefe, mit welchen er seine Sendungen zu begleiten pflegte, nicht aufbewahrte. Fräulein von Ktissow, im Jahre 1783 geboren, lebt wahrscheinlich noch heute in Augsburg als Frau von Bernhard und ist vielleicht die einzige Person, welche noch über jene Entwickelungsperiode des großen Meisters aus Autopsie berichten kann. Ludwig Nohl, der jüngste gründliche Forscher unter den Biographen Beethovens, hat sie selbst gesprochen, und aus ihrem Munde stammt zum Theil auch jener Bericht über das ungestüme und unmanierliche Wesen des „garstigen" Componisten.

„Beethoven spielte oft stundenlang bei uns" — so erzählte sie — „aber immer ohne Noten. Wenn er in unser Haus kam, steckte er gewöhnlich erst den Kopf durch die Thür und vergewisserte sich, ob nicht Jemand da sei, der ihm mißbehagte. Eines Tages war auch der bekannte Franz Krommer bei uns und trug seine neueste Composition vor. Beethoven saß anfangs neben mir auf dem Sopha, er stand aber bald auf und ging im Zimmer umher. Dann trat er ans Clavier und beschäftigte sich mit Notenheften, kurz er zeigte dem Spiel nicht die mindeste Aufmerksamkeit. Herr von Klüpfell ärgerte sich darüber, und ließ dem jungen Nonchalant durch seinen Freund Zmeskall von Domanowecz sagen, daß sich das nicht gezieme; ein junger Mann, der noch nichts sei, müsse stets seine Achtung beweisen, wenn ein alter verdienter Compositeur etwas vortrage. Von dieser Zeit an hat Beethoven niemals wieder den Fuß in unser Haus gesetzt."

Mit Zmeskall von Domanowecz, dem Ungarischen Hofsecretär, einem seiner frühesten Freunde aus Wien, machte Beethoven noch weniger Umstände. Zmeskall mochte sowohl als Cellist, wie als Componist nur Dilettantisches leisten. Daher schreibt ihm Beethoven: „Mein wohlfeilster Baron", „Mon ami à bon marché" oder „Liebster siegreicher und doch zuweilen manquirender Graf, nächstens schicke ich Ihnen meine Abhandlung über die 4 Violoncellsaiten, sehr gründlich abgefaßt, erstes Kapitel: von den Gedärmen überhaupt" u. s. w. Oder er neckt ihn mit seinem Pegasus: „Obwohl Sie nur ausübender Künstler, so bedienten Sie sich doch mehrmals der Einbildungskraft" und componirt einen musikalischen Scherz, dem folgender Text untergelegt ist: „Graf, Graf, Graf, liebster Graf, liebstes Schaf!" Zmeskall mußte sich nämlich den Titel „Musikgräfl" gefallen lassen. Dem hohen Genius und der natürlichen Gutmüthigkeit

Beethovens wurde viel verziehen, indessen zog er oft auch glimpfliche Saiten auf. So schreibt er: „Liebes altes Musikgräfl! Ich glaube, das würde doch gut sein, wenn Sie den eben auch alten Kraft spielen ließen, da es doch das erste Mal ist, daß die Terzette (Op. 70) gehört werden von mehreren; nachher werden Sie sie ja doch spielen können. Ich stelle es Ihnen aber frei, wie Sie es hierin halten wollen. Finden Sie Schwierigkeiten hierbei, wovon vielleicht die auch dabei sein könnte, daß Kraft und S. nicht gut harmoniren, so mag nur immerhin der Herr von Zmeskall, jedoch nicht als Musikgraf, sondern als tüchtiger Musiker sich dabei auszeichnen." Und wenn es dann gut gegangen war, so theilte Beethoven sein Lob aus, wie z. B.: „Uebrigens geben wir uns die Ehre, Ihnen zu sagen, daß wir Ihnen nächstens einige Decorationen von unsrem Hausorden zuschicken werden, die große für Sie selbst, die andren nach Belieben, jedoch keinem Pfaffen eins" oder: „Es könnte denn doch sein, daß Sie noch die große Decoration des Celloordens erhielten, wir sind Ihnen ganz wohl gewogen. Dero freundlichster Freund Beethoven."

Es war nicht gerade selten, daß Beethoven die schwächeren Köpfe unter seinen hochgestellten Gönnern durch einen derben Humor im Zaume hielt, allein er wußte wohl zu unterscheiden, und der Freundschaft und der Liebe bedürftig, wie jedes tiefere Gemüth, bewahrte er denen, mit welchen ihn „die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten" verbanden, eine eben so unerschütterliche Treue und Hingebung.

So berichtet der schon erwähnte Berliner Capellmeister Reichardt in seinen Briefen über Wien aus dem Jahre 1808: „Auch den braven Beethoven habe ich endlich ausgefragt und besucht. Es ist eine kräftige Natur, dem Aeußern nach cyklopenartig, aber doch recht innig, herzig und gut. Er wohnt und

lebt viel bei einer Ungarischen Gräfin Erdödy. Durch ein sehr freundliches, herzliches Billet von Beethoven ward ich zu ihm eingeladen. Fast hätte mir die zu große Rührung die Freude verdorben. Denkt Euch eine sehr hübsche, kleine, feine 25jährige Frau, die im 15. Jahre verheirathet wurde, gleich vom ersten Wochenbett ein unheilbares Uebel behielt, seit den 10 Jahren nicht 2, 3 Monate außer dem Bette hat sein können, dabei aber doch 3 gesunde, liebe Kinder geboren hat, die wie Kletten an ihr hängen; der allein der Genuß der Musik blieb, die selbst Beethoven'sche Sachen recht brav spielt und mit noch immer dick geschwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch so heiter, so freundlich und gut — das alles machte mich so wehmüthig während des übrigens recht frohen Mahls unter sechs, acht guten musikalischen Seelen. Und nun bringen wir den humoristischen Beethoven noch ans Fortepiano; und er phantasirt uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst mit Meisterkraft und Gewandtheit herum, daß mir wohl zehnmal die heißesten Thränen entqollen und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszusprechen." „Einige Tage später hatte mir Beethoven die Freude gemacht, dasselbe angenehme Quartett zur Gräfin Erdödy einzuladen, um mir etwas Neues von seiner Arbeit hören zu lassen. Er spielte selbst ein ganz neues Trio von großer Kraft und Originalität überaus brav und resolut. Auch trug das Quatuor einige der älteren, sehr schweren Beethovenschen Quartette sehr gut vor. Herr Schuppanzigh zeigte eine ganz besondere Geschicklichkeit und Fertigkeit im Vortrage der schweren Beethovenschen Compositionen, in denen oft die Violine in den schweren Clavierfiguren mit dem Fortepiano wetteifert, wie dieses wieder im Gesang mit der Violine. Die liebe kränkliche und

doch so rührend heitere Gräfin und eine ihrer Freundinnen, auch eine Ungarische Dame, hatten solch innig enthusiastischen Genuß an jedem schönen kühnen Zug, an jeder gelungenen feinen Wendung, daß mir ihr Anblick fast ebenso wohlthat, als Beethovens meisterhafte Arbeit und Execution. Glücklicher Künstler, der solcher Zuhörer gewiß sein kann!"

Dann erzählt er von einer Aufführung der Ouvertüre „Coriolan" im Liebhaber-Concert: „Gehirn und Herz wurden mir von den Keulenschlägen in dem engen Zimmer fast zersprengt, die sich jeder bemühte, so recht aus Leibeskräften zu verstärken, da der Componist selbst gegenwärtig war. Es freute mich sehr, den braven Beethoven selbst da und sehr fetirt da zu sehen, um so mehr, da er die unselige, hypochondrische Grille im Kopf und Herzen hat, daß ihn hier alles verfolge und verachte. Sein äußeres störrisches Wesen mag freilich manchen gutmüthigen Wiener zurückscheuchen, und viele unter denen, die sein großes Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wohl aus Humanität und Delicatesse genug anwenden, um dem zarten, reizbaren und mißtrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens so anzubringen, daß er sie gern empfänge und auch seine Künstlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß seine besten und originellsten Werke nur in solcher eigensinnigen, tief mißmüthigen Stimmung (?) hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen im Stande sind, sollten dieses nie aus den Augen lassen, und sich an keine seiner äußern Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stoßen. Dann erst wären sie seine echten, wahren Verehrer."

Und wieder von einem musikalischen Abend bei der Gräfin Erdödy: „Beethoven spielte ganz meisterhaft und begeistert neue

Trios, die er kürzlich gemacht, und worin ein so himmlisch cantabler Satz ($^3/_4$ in As-Dur) vorkommt, wie ich von ihm noch nie gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke." Dann hatte der Erzherzog Rudolph in einem großen Concert bei dem Fürsten Lobkowitz mehrere der schwersten Sachen vom Prinzen Louis Ferdinand und von Beethoven mit vieler Fertigkeit, Präcision und Zartheit vorgetragen. Aus dem Jahre 1809, denn Reichardt blieb sechs Monate in Wien, hören wir von einer Soirée bei der schönen Elsäßerin Madame Bigot. Sie hatte den Violinisten Schuppanzigh eingeladen. „Er begleitete das vortreffliche Spiel der Virtuosin mit seiner ganzen Feinheit und pikanten Originalität. Sie spielte fünf große Sonaten von Beethoven ganz meisterhaft, eine war immer herrlicher als die andere, es waren die Blüthen eines vollen, üppigen Künstlerlebens. In allen den Sachen ist ein Strom von Phantasie, eine Tiefe des Gefühls, für die es keine Worte, nur Töne giebt, und die auch nur in das Herz und aus dem Herzen eines solchen Künstlers kommen, der seiner Kunst ganz lebt und mit ihr wachend träumt und träumend wacht."

Endlich erwähnt Reichardt einer Künstlerin, der selbst Beethoven seine Bewunderung nicht hat versagen können. „Schon längst hatte man mir von der Gemahlin des Major von Ertmann, einer gebornen Dorothea Graumann aus Frankfurt a. M., als von einer großen Clavierspielerin gesprochen, die besonders die großen Beethovenschen Sachen vollkommen vortrüge. Ich war also darauf vorbereitet und ging mit großer Erwartung. Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes, seelenvolles Gesicht spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch den Vortrag einer großen Beethovenschen Sonate wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich

selbst bei den großen Virtuosen nie vereinigt gesehen, in jeder Fingerspitze eine singende Seele, und in beiden gleich fertigen, gleich sichern Händen welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Instrument, das alles, was die Kunst Großes und Schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muß." Ein ander Mal hörte er bei Zmeskall von derselben Dame die Cis-Moll-Sonate spielen und versichert, er besinne sich nicht, je etwas Größeres und Vollendeteres gehört zu haben. Wie denn sogar Clementi, der berühmte Clementi, aus dessen Munde noch keine Schmeichelei in der Kunst gekommen sei, und der sein Urtheil mit der schärfsten Goldwage der reinsten Kritik abzuwiegen pflege, ausgerufen habe: „Elle joue en grand maître!" Es ist der Erwähnung werth, daß auch Reichardts Urtheil von Gewicht ist; er hatte einst zu den Füßen Glucks gesessen und die Mittheilungen, welche er über Händel veröffentlicht hat, gehören zu dem Besten, was wir über diesen Künstler wissen. „Frau von Ertmann", sagt ferner Schindler, „war unnachahmlich in dem Ausdruck des Tiefen, des Anmuthigen, des Naiven und errieth die verborgensten Intentionen der Beethoven'schen Werke mit solcher Sicherheit, als ständen sie geschrieben vor ihren Augen." Beethoven nannte sie seine „Dorothea-Cäcilia". Noch im Jahre 1831 konnte Felix Mendelssohn von ihr schreiben: „Sie spielte einzelne Stücke herrlich, und ich denke, ich habe etwas von ihr gelernt."

Solcher Art waren die musikalischen Verhältnisse Wiens. In der That, es war etwas werth, daß Beethoven hier seine Heimath fand.

Fünftes Kapitel.

Beethovens theoretische Studien und Kunstreise.

Wie bald Beethoven auch die Kinderschuhe des Componisten ausziehen und mit seinem Ruhme wachsen sollte, zunächst fühlte er sich in Wien als Gast und Zögling. Denn sein Churfürst hatte ihm nur die Reise gestattet und seine Unterstützung zugesagt, um in ihm einen völlig ausgebildeten Capellmeister zu gewinnen. Deshalb begann er denn sofort, seine theoretischen Kenntnisse bei dem Altmeister aller damals lebenden Musiker zu vervollständigen.

Es sind noch Uebungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gesänge (cantus firmus) in den alten Tonarten vorhanden, welchen Beethoven in dem ersten Jahre oblag. Diesen waren wohl die Consonanzen- und Dissonanzenlehre nach dem „Gradus ad Parnassum" von Fux, dessen Methode Haydn bei seinen Schülern anzuwenden pflegte, und die Harmonielehre und Generalbaßübungen nach dem System Ph. E. Bachs vorangegangen. Indessen entstand bald zwischen den beiden sehr verschiedenen Naturen eine Differenz; vielleicht weil der Lehrer, mit wichtigeren Dingen beschäftigt, seinem Schüler zu wenig Aufmerksamkeit widmete, vielleicht weil dieser über die Lehrjahre hinausgereift und selbst voll schöpferischer Ideen, den Unterricht trocken und unzweckmäßig fand. Beethovens Ohr sog die Regeln des Satzes aus den Werken, welche er kennen gelernt hatte, und er selbst sagt darüber: „Ich brauchte wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein so zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein müsse oder anders sein könne." Auch Haydn erkannte das

Mißverhältniß und schrieb nach Bonn: „Ich werde ihm bald große Opern aufgeben und bald aufhören müssen, selbst zu componiren.“

Allein es haben auch noch andre Gründe dazu mitgewirkt, daß der Unterricht bei Haydn bald ein Ende nahm. Der bürgerlich schlichte und demüthige Mann mochte wohl an dem „Großmogul“, wie er Beethoven nannte und an seinem „etwas hohen Tone“ wenig Gefallen finden, und andrerseits war er nicht im Stande, den neuen Geist, der in seinem Schüler lebte, vollständig zu würdigen; sie waren so weit von einander entfernt als der Aufgang der Sonne von ihrem Niedergang. „Die drei ersten Trios Op. 1“, so erzählt Ferdinand Ries, der Schüler Beethovens, „sollten zum ersten Mal der Kunstwelt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil alles gespannt war. Die Trios wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C-Moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn noch heute am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Aeußerung auf ihn einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück, Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß als Beethoven mir das erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethovens Aeußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publicum so günstig aufgenommen werden würde.“ Ferner erzählt derselbe Ries, daß Haydn den Wunsch ausgesprochen habe, Beethoven möge die Sonaten

Op. 2, welche ihm gewidmet sind, mit „Schüler von Haydn" unterschreiben, Beethoven aber habe das abgelehnt, „weil er nie etwas von Haydn gelernt habe".

Dennoch kam es nicht zum Bruch, wie folgender Hergang beweist. Schenk, der Componist des „Dorfbarbiers", besuchte Beethoven und fand auf seinem Pult einige contrapunktische Uebungssätze, in welchen er nach flüchtigem Einsehen Fehler entdeckte. Beethoven versicherte, daß Haydn die Arbeit corrigirt habe und faßte sogleich den Verdacht, daß er es mit ihm nicht redlich meine. Kaum ließ er sich davon abbringen, den Unterricht sofort abzubrechen. Er wartete jedoch die zweite Reise Haydns nach London ab (1794 im Januar) und folgte von nun an Schenks Anweisung, doch so, daß er immer noch Haydn seine Arbeiten vorlegte, wenn Schenk sie durchgesehen hatte. Natürlich verlangte dieser das tiefste Geheimniß, und Beethoven schrieb deshalb die von ihm corrigirten Sätze immer wieder ab, damit keine fremde Schrift zu sehen sei. Als Haydn nach London ging, übergab er seinen Schüler dem gelehrten Contrapunktisten Albrechtsberger.

Es war im Jahre 1801, als Beethoven seinem ehemaligen Lehrer begegnete. Haydn hielt ihn sogleich fest und sagte: „Nun, gestern habe ich Ihr Ballet gehört" — es war die Musik zum Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus", — „es hat mir sehr gefallen." „O lieber Papa," antwortete Beethoven, „Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine Schöpfung." Dieses Oratorium war eben wieder mit großem Beifall gegeben worden. Haydn schien diese Antwort zu verletzen, und er sagte nach einer Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung; glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird." Es steht nicht fest, ob Haydn hinzugesetzt hat: „denn sie sind ein Atheist", aber der Volksmund erzählte sich dergleichen, und die beiden großen

Männer schieden von einander, ohne jemals wieder eine nähere Verbindung anzuknüpfen.

Einer Natur wie Beethoven mußte es wenig zusagen, die arithmetische Technik seiner Kunst so lange „durchzufuchsen“, und in die Formenlehre oder in die freie Composition mag ihn Haydn gar nicht eingeführt haben. Aber wie wenig oder wie viel er hierin von Haydn gelernt hat, aus dessen Werken hat er sicher gelernt. War doch Haydn gerade derjenige Meister, welcher die Kunst, „musikalische Gerippe zu schaffen“, nach dem Vorgange Ph. E. Bachs am ersten verlassen und zuerst allgemein verständliche und anmuthige Tonbilder geschaffen hatte. Noch ließ also Beethoven manchen Seitenhieb auf Haydn fallen, allein er ertheilte ihm ebenso oft das verdienteste Lob, und noch auf seinem Sterbelager zeigte sich dieses in der rührendsten Weise. „Sieh,“ sagte er zu Hummel, indem er ihm eine Radirung zeigte, „das Geburtshaus von Haydn! Heute habe ich es zum Geschenk erhalten, es macht mir große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde.“

Schenk war Director der Hauscapelle des Fürsten Auersperg und durch seine Symphonien und Opern bekannt, der „Dorfbarbier“ aber, welcher seinen Ruf begründete, stammte erst aus dem Jahre 1796. Ein gründlicher Kenner der musikalischen Wissenschaften und ein liebenswürdiger und treuherziger Charakter — so kroch er bei der ersten Aufführung der „Zauberflöte“ nach der Ouvertüre zu Mozart hin und küßte ihm die Hand, während dieser freundlich zu ihm herabblickte und mit der andern Hand fortdirigirte – ahnte er die nahe Größe des jungen Genius und gab sich gern dazu her, zu seiner theoretischen Ausbildung sein Scherflein beizutragen. Noch nach vierzig Jahren gerieth der alte Herr immer in Bewegung, wenn er des Tages gedachte, wo ihm Beethoven zum ersten Mal eine freie Phan-

tasie vorgetragen. „Es war ein heller Tag," rief er aus, „ein volles Licht! Da gab es keine kraftlosen Zergliederungen, kein mattes Arpeggiren. Aus einigen leicht hingeworfenen Figuren entwickelten sich die reichsten Motive, voll Wahrheit und Anmuth; plötzlich trat er in weit entfernte Tonleitern, heftige Leidenschaft ausdrückend, gefällige Modulationen führten wieder zu einer himmlischen Melodie. Nun veränderte er die süßen Klänge in wehmüthige, scherzende, tändelnde. Jede dieser Figuren hatte ihren bestimmten Charakter, jede war kühn, neu, aber auch klar und richtig. Sein Spiel war vollkommen wie seine Erfindung. Und dieser Meister war damals noch fast ganz unbekannt!"

Beethoven wurde auf eine kurze Zeit nach Eisenstädt in Ungarn abberufen, vielleicht um dort mit Haydn zu verweilen. Damals machte er dem Unterrichte Schenks ein Ende, indem er in seiner Wohnung folgendes Schreiben zurückließ: „Lieber Schenk. Ich wußte nicht, daß ich schon heute würde reisen — nach Eisenstädt. Gern hätte ich noch mit Ihnen gesprochen, unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigte Gefälligkeit. Ich werde mich bestreben, Ihnen alles nach Kräften gut zu machen. Ich hoffe Sie bald wiederzusehen und das Vergnügen ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren Beethoven." Der Unterricht Schenks hatte etwa ein Jahr gedauert.

Beethoven stand auf der Höhe seines Ruhms, als er eines Tags (1824) Schenk begegnete, von dem er lange nichts gehört hatte. Er war außer sich vor Freude, den alten Freund und Lehrer wiederzusehen, ergriff seine Hand und zog ihn in das nahe gelegene Gasthaus zum Jägerhorn. Das hinterste Zimmer in Beschlag nehmend, ließ er es am hellen Tage erleuchten und schloß die Thür ab, um ungestört zu bleiben. Nun begann er

alle Falten seines Herzens zu öffnen, und nachdem er seine Lebensschicksale unter vielen Klagen mitgetheilt und besprochen hatte, kam er auch auf die Studienjahre 1793 und 1794 zu sprechen. Da brach er in ein schallendes Gelächter aus, daß sie beide den Vater Haydn so hintergangen hätten. Aber er überhäufte den bescheidenen, nur vom Ertrage seiner Lectionen lebenden Schenk mit dem lautesten Dank für seine ihm damals bewiesene Theilnahme und Hingebung. Der Abschied war endlich so rührend, als sollte er fürs ganze Leben gelten, und wirklich haben beide sich seit jenem Tage nicht wiedergesehen.

Bei Albrechtsberger studirte Beethoven hauptsächlich den einfachen und doppelten Contrapunkt, die Fuge und den Kanon unter Zugrundelegung der „Gründlichen Anweisung zur Composition", welche sein Lehrer verfaßt hatte. Die noch vorhandenen Studienhefte Beethovens beweisen, daß er eigenhändig fast sämmtliche zwei-, drei- und vierstimmigen Fugen daraus abgeschrieben hat, wie er denn gleich Bach und Mozart nicht wenig Zeit darauf verwendete, Meisterwerke nicht blos zu hören, sondern auch abzuschreiben. So findet sich von seiner Hand Einiges von Händel, ein Quartett von Haydn in Partitur, eine Fuge von Bach u. a. Albrechtsberger gab ihm auch dreißig Fugenthemata zur Bearbeitung auf, um sie in einfacher Fugenform, einige chromatisch und andre in den alten Tonarten auszuführen. Diese Elaborate lassen überall die bessernde Hand des Lehrers erkennen und sind von dem Schüler mit Randbemerkungen versehen, welche von einem guten Verhältniß zwischen beiden Zeugniß ablegen. Freilich wird uns von Ries berichtet, daß Albrechtsberger sowohl, als Salieri, bei welchem Beethoven einen Cursus in der dramatischen Musik durchmachte, über den eigensinnigen und selbstwollenden Schüler geklagt haben, der erst durch eigne und harte Erfahrung werde lernen müssen, was er

von ihnen nicht angenommen. Allein es ist leicht zu urtheilen, daß Beethoven von seinen Lehrern nur die grammatische Grundlage der Tonsprache erlernen konnte. Was sein eigen war, und was ihm ein höherer Meister beschieden hatte, das konnte er von keinem Menschen lernen, und das trieb ihn auch über die althergebrachten Regeln und Traditionen hinaus. Er lernte übrigens am meisten durch eignes Schaffen, und schon seine ersten Werke, die zum Theil in die Studienjahre fallen, zeigen eine solche Sicherheit in der Verwendung musikalischer Formen und eine so sinn- und ausdrucksvolle Charakteristik, daß man erstaunt ist, einen solchen Meister noch in die Schule der Theorie vergangener Zeiten gehen zu sehen. Beethoven war selber sein bester Lehrer und auch darin groß, daß er sich überwindend auf „Mosen und die Propheten" zurückging, um uns das Evangelium der Musik zu offenbaren.

Nichts desto weniger galt der Componist Beethoven noch sehr wenig. der Virtuose fand schon mehr Anerkennung. Die Werke von Pleyel, Vanhal, Clementi, Kotzeluch, Haydn und Mozart wurden viel mehr gesucht, und die Menge nahm an Beethovens Geistesproductionen, welche für schwer ausführbar galten, wenig Antheil. Wenn er aber für seine drei ersten Trios Op. 1 ein Honorar von 212 Gulden nebst 400 Freiexemplaren erhielt, so hatte er das seinem Freunde Lichnowsky zu danken, welcher dem Verleger Artaria das Honorar ohne Vorwissen Beethovens aus eigner Tasche zahlte. Dazu stand fast das ganze corpus musicum dem Fremdling feindlich gegenüber. Brodneid und dünkelhafte Verblendung sind ja noch heute unter den weniger gebildeten Musikern gäng und gebe, und der selbstbewußte und wunderliche Bonner Eindringling gab den 300 Claviermeistern, welche Wien zählte, Gelegenheit genug, ihn zu verkleinern. Beethoven hielt nicht viel von seinen Wiener Collegen.

Was war auch ein Kotzeluch, jener Thersites dem Mozart = Odysseus gegenüber? Und Vanhal, der Fabrikant sanfter Sonaten? Und Ebert, Gelinek und andre Nippsachenmännchen? Sie gaben sich zu Handlangern für eine sinnenkitzelnde Unterhaltung des großen Haufens her, welchem die Musik höchstens ein schöner Genuß war, und dessen Tagesgeschmack auch durch Mozarts „Zauberflöte“ noch nicht auf einen höhern Standpunkt gehoben war.

Beethovens Ideal stand höher. „Wem sich meine Musik verständlich macht,“ sagte er, „der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.“ Vor seinen Augen stand die Musik als eine Kunst da, welche ihre Jünger über das Irdische hinaushebt und in jenes himmlische Reich entführt, wo Friede und heilige Freude wohnen. Vor seinem innern Sinn lebten und webten die erhabensten Tongebilde, die noch kein Ohr gehört, und jene tiefsinnigen Offenbarungen, deren Gestalten noch kein Auge gesehen hatte; durch sie wollte er die Menschheit „beglücken, bessern und befreien“.

So kam denn eine Zeit herbei, wo es ihm in Wien nicht mehr behagte. Im Sturm und Drang einer unendlichen Sehnsucht nach dem Idealen schien ihm Wien nicht mehr das gepriesene und „gelobte Land“ der Musik zu sein, sondern nur eine Stätte der musikalischen „plebs misera“, er glaubte darum einen andern, fruchtbareren Boden für seine geistigen Saaten suchen zu müssen. Vielleicht war der Staat Friedrichs des Großen, welcher der deutschen Nation das Bewußtsein ihres Werthes wiedergegeben hatte, dieser Boden. Beethoven suchte also Berlin auf. Mit der Vertreibung des Churfürsten Maximilian Franz durch die Franzosen (1794) war auch die Unterstützung von Bonn aus weggefallen und die Aussicht, dort eine Anstellung zu erhalten, in ungewisse Ferne gerückt. Beethoven

unternahm also zuerst eine Reise nach Nürnberg, vielleicht um den in Franken lebenden Churfürsten zu besuchen, und dann über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin. Im Juni 1796 finden wir ihn in der nordischen Königsstadt, nachdem er unterwegs die bescheidenen Lorbeeren eines Virtuosen und einiges Gold gesammelt hatte.

König Friedrich Wilhelm II. war ein so begeisterter Musikliebhaber, daß er es nicht verschmähte, bei den Opernproben im Orchester mitzuspielen und sich das unverschämte Bravo des Capellmeisters gefallen zu lassen. Indessen spielte er das Cello gar nicht übel, und die beiden Sonaten Op. 5, welche Beethoven in Berlin für Clavier und Cello componirte, waren für ihn berechnet. Beethoven trug sie mit Duport, dem Lehrer und vertrauten Günstling des Königs, bei Hofe vor. Schon Mozart hatte von Friedrich Wilhelm II. manche Gnade erfahren; demgemäß war auch die Gunst, welche er Beethoven erwies. Er schenkte ihm nach dem Gebrauch seiner Zeit eine goldne Dose, welche mit Louisd'ors gefüllt war, und Beethoven wußte noch später mit einer gewissen Selbstgefälligkeit zu sagen, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine solche, wie man sie Gesandten und dergleichen höher gestellten Personen gebe. Daß aber sein Genius in Berlin nicht am rechten Platze sei, mochte er bald eingesehen haben. Das Factotum des Königs war Surintendant de la musique du Roi und wird schon von Mozart und Reichardt als ein hochfahrender und intriguanter Mann geschildert. Auch der schwache König, welcher, von den Künsten der Schmeichelei genährt, die Tonkunst wohl nur als eine noble Passion trieb, konnte an dem stolzen und in sich gekehrten Beethoven kein großes Gefallen finden.

Desgleichen blieben die Bekanntschaften mit Fasch, dem Gründer der Singakademie, mit Himmel, aus dessen „Fanchon“

alle Welt Lieder leierte, und mit dem derben Zelter, dem Freunde Goethes, ohne weitern Erfolg. Fasch hörte Beethoven einige Male phantasiren, und Zelter hatte noch nach 25 Jahren „die unvergeßliche Gegenwart" Beethovens in der Singakademie nicht vergessen, aber diese Männer vermochten nicht, in dem jungen Virtuosen den Entdecker eines neuen Welttheils der Tonwelt zu erkennen. Mit Himmel verkehrte Beethoven oft. Von der Liederleierei in seiner Oper, welche Reichardt mit dem boshaften Witz abfertigte: „In dieser Oper sieht man den Himmel für einen Dudelsack an", konnte Beethoven nicht viel halten, doch schätzte er sein „artiges Talent", das Clavier elegant und angenehm zu behandeln. Freilich stellte er den Prinzen Louis Ferdinand viel höher und spielte dem Königl. Preußischen Kammer-Compositeur einmal einen argen Streich.

Eines Tages forderte Himmel ihn auf, eine Phantasie vorzutragen, was Beethoven denn auch that. Darnach stellte dieser das gleiche Verlangen an Himmel. Schwach genug, sich darauf einzulassen, spielte er eine Zeit lang. „Nun", sagte Beethoven, „wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?" Himmel sprang auf, und es setzte einige Unarten. Er hatte Wunder was zu leisten geglaubt, aber Beethoven dachte, „daß er nur so ein Bischen präludirt habe". Sie versöhnten sich wohl wieder, doch erkannte auch Himmel die schwache Seite Beethovens und hat sich zu rächen verstanden. Beide standen nämlich einige Zeit im Briefwechsel, und Beethoven pflegte gern nach Neuigkeiten aus Berlin zu fragen. Da schrieb ihm der Berliner, die größte Neuigkeit sei die Erfindung einer Laterne für Blinde. Stracks lief Beethoven mit dieser Kunde umher und hörte überall die zweifelvolle Frage, wie denn das eigentlich zugehe. Er schrieb also sofort an Himmel und forderte eine ausführliche Erklärung des Gegenstandes. Die boshafte Antwort Himmels machte der

Correspondenz für immer ein Ende, und da Beethoven arglos genug war, davon kein Hehl zu machen, so hatte er die Lacher nicht auf seiner Seite.

In einem nähern Verhältniß stand Beethoven zu dem genialen Prinzen Louis Ferdinand. Ehrlicher Weise sagte er ihm, „daß er gar nicht königlich oder prinzlich spiele, sondern wie ein tüchtiger Clavierspieler". Er schätzte auch das echt musikalische Leben in den Compositionen des Prinzen, und es ist bemerkenswerth, daß auch der Prinz zu den Wenigen gehörte, welche in Beethoven den werdenden Heros erkannten. Als der Prinz in Wien war — es mag im Jahre 1806 gewesen sein — ließ er sich bei dem Fürsten Lobkowitz, welcher auf seinem Landsitz Wohnung genommen hatte, zum Besuch anmelden. Der Fürst wünschte den hohen Gast auf alle Art zu unterhalten und ihm namentlich auch eine musikalische Ueberraschung zu bereiten. Als er seinen Capellmeister zu Rathe zieht, schlägt dieser die neueste Symphonie von Beethoven vor, da dieselbe dem Prinzen gewiß noch unbekannt sei. Es war die Eroica, welche dem Fürsten gewidmet und auch von ihm angekauft war; allein bei der ersten Aufführung hatte das Werk nicht gefallen, man konnte dem hohen Gedankenflug des musikalischen Dramatikers nicht folgen. Dessen ungeachtet geht Lobkowitz auf den Vorschlag ein. Der Prinz kommt und wird mit der gebührenden Feierlichkeit empfangen, auch der Zeitpunkt naht, wo Beethovens Heldensymphonie vielleicht eine zweite Niederlage erfahren soll. Der Prinz hört sie mit gespanntem Interesse, welches sich in jedem Augenblicke steigert; von ihrem Geiste ergriffen, kann er nicht Worte des Lobes genug finden und drückt dem Gastgeber unter verbindlichem Danke den Wunsch aus, die Symphonie noch einmal zu hören, da seine Abreise in Bälde bevorstehe. Der Fürst ist hoch erfreut und läßt die Symphonie noch einmal spielen.

Darauf wendet sich der Prinz, erfüllt von der erhabenen Musik, an ihn mit der Frage, ob es wohl möglich wäre, daß die Musiker, wenn sie sich restaurirt hätten, die Symphonie nochmals wiederholen könnten. Auch diesem Wunsche kam der Fürst gern nach; der Erfolg war allgemein, und seit der Zeit erkannten auch die Wiener den hohen Werth der Beethoven'schen Muse bereitwilliger an. Am folgenden Tage ehrte Lobkowitz den Componisten durch Uebersendung einer Venetianer Kette, aber der geistvolle Prinz hat die Töne, welche ihn so begeisterten, wohl nicht wieder gehört, er fand nicht lange darauf den Tod eines Helden.

In dieselbe Zeit fällt auch folgendes Ereigniß. Eine alte Gräfin gab eine musikalische Abendunterhaltung, bei welcher der Prinz und Beethoven zugegen waren. Als man zum Essen ging, waren an dem Tische des Prinzen nur die Gedecke für einige hohe adlige Personen aufgelegt, also für Beethoven nicht. Dieser bemerkte es kaum, als er auffuhr und mit einigen Derbheiten davonging. Nach einigen Tagen lud der Prinz einen Theil derselben Gesellschaft und auch die Gräfin zum Diner ein. Da wurde nun die alte Dame auf die eine und Beethoven auf die andre Seite des Prinzen gewiesen, eine Auszeichnung, deren er immer mit Vergnügen erwähnte.

Beethoven hatte in Berlin nicht einmal ein öffentliches Concert gegeben, dergleichen war damals noch wenig gebräuchlich, und der König liebte es nicht, wenn es geschah. Der Erfolg seiner Reise war überhaupt gering gewesen, und die musikalische Bedeutung Berlins konnte ihm keine Bewunderung abgewinnen. So kehrte er denn von dieser seiner ersten und letzten Kunstreise nach dem heitern Wien zurück, die protestantisch-nüchterne Preußenstadt aber hat er wie alle Oesterreicher immer mit einigem Vorurtheil behandelt und war zeitlebens nicht gut auf sie zu sprechen. Nur einmal, im Jahre 1824, als mit einem fanatischen Enthusias-

mus für die italienische Oper eine völlige Verderbniß des Geschmacks in Wien um sich gegriffen hatte und die deutsche Muse vor dem Namen Rossini ihr Haupt verhüllte, gedachte Beethoven der nordischen Königsstadt wieder in Ehren und unterhandelte mit dem Grafen Brühl, um die Missa solemnis und die neunte Symphonie in Berlin aufzuführen. Der Graf gab eine beifällige und ermuthigende Antwort, da traten aber mehrere echte Kunstjünger dem Unternehmen in den Weg und erhielten Beethoven der Stadt, in welcher er groß geworden war, und mit deren Namen die heilige Trias im Geisterreich der Töne für immer verbunden ist.

Sechstes Kapitel.

Die ersten Compositionen Beethovens.

Aus dem Jünglinge war schnell ein Mann geworden. Von kleiner Statur — er war nur 5 Fuß und 4 Zoll groß —, aber untersetzten Körperbaues, „homme taillé à l'antique", wie der Franzose sagt, und starkknochig, mit lebhaft geröthetem, pockennarbigen Gesicht und breiter vordringender Stirn, bot Beethoven ein Bild der Kraft und Gesundheit dar. Das dunkle Haar war noch buschiger geworden, die Nase hatte sich kräftiger entwickelt, die Augen leuchteten noch tiefer und geheimnißvoller. Seiner selbst sicher, voller Zuversicht und einer heiligen Kunst mit ganzer Seele hingegeben, offen und anhänglich, gutherzig, hochsinnig, von untadelhaft reiner Sitte, meist ernsten Wesens, aber auch nicht selten heiter, witzig und sogar sarkastisch — so trat er in die Künstlerlaufbahn ein und erreichte deren letztes Ziel allen Andern voran wie im Fluge.

In den beiden Anhängen findet man ein chronologisches

Verzeichniß der Beethoven'schen Werke und ein Register dazu. Daraus wird namentlich auch die Schöpfungskraft des arbeitsamen und fruchtbaren Componisten ersichtlich. An dieser Stelle und später mag genügen, wenn wir uns nur mit der Betrachtung einiger hervorragenden Werke beschäftigen.

Im Jahre 1795 erschienen

„Drei Trios für Piano, Violine und Violoncell Op. 1".*)

Mit diesem seinem ersten Werke, denn fast alle vorangegangenen Arbeiten zählen daneben kaum mit und werden hier übergangen, stellt sich Beethoven sofort an die Spitze der ganzen musikalischen Literatur dieses Genres, er geht über Haydn und Mozart hinaus. Und sagen wir es sogleich, wodurch er sich von allen andern Componisten vor und nach ihm unterscheidet: er spricht eine andre Sprache voll tieferen Sinnes und in höheren Weisen, er predigt gleichsam kräftiger und „in Zungen". Nicht in der Vocalmusik. In dieser haben Händel, Gluck, Haydn und Mozart die schönsten Blüthen entfaltet, neben welchen ihre Instrumentalwerke einen niedrigeren Rang einnehmen. Umgekehrt Beethoven. Den Oratorien Haydns und den Opern Mozarts hat er nur wenige, wenn auch ebenbürtige Werke gegenüberzustellen, aber in der Instrumentalmusik steht er einsam und unerreicht auf dem Gipfel. Allerdings hat uns Bach, der Vater der modernen Musik, eine unerschöpfliche Fundgrube polyphoner Dichtungen eröffnet, ergiebig genug, um Jahrhunderte zu versorgen, Haydn ergötzt durch ungetrübte Heiterkeit und Innigkeit, und geniale Blitze durchleuchten den zum Himmel strebenden Dom der symphonischen Werke Mozarts; allein bei Beethoven ist „mehr denn Salomo".

---

*) Ein ganz vortreffliches vierhändiges Arrangement hiervon erschien von Hugo Ulrich bei F. E. C. Leuckart.

Seinem praktisch-ästhetischen Princip zufolge: „Die Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geist schlagen" dürfen wir alles Andre in seinen Werken suchen, nur nicht Trivialitäten oder Gemeinplätze, nicht bloße Unterhaltungsmusik oder bloßes Spiel der Finger und der Sinne, auch nicht blos artige und blumenreiche Wendungen oder blos angenehme und gefällige Melodien und Motive. Auch genügte es Beethoven nicht, eine Reihe von Gedanken zu entwickeln und sie rund und glatt auszuarbeiten, er war nicht damit zufrieden, die Menschenseele auf der Scala der Tagesempfindungen auf- und abzuführen oder ein effectvolles Stück ohne tiefern Gehalt zu liefern; sondern er wollte mehr. Die Musik sollte der treffende, charakteristische und wirksame Ausdruck des inwendigen Menschen sein mit all seiner Lust und seinem Leid, mit seinem Ahnen und Glauben, seinem Fürchten und Hoffen, seinem Sehnen und Streben, Kämpfen und Siegen, Triumphiren und Verzweifeln. Aus den vollen Schatztruhen seines reichen innern Lebens herausgegriffen und neues inneres Leben erweckend, waltet über jeder seiner Tonschöpfungen eine bestimmte dichterische Idee. Indem sie sich einheitlich und zugleich in mannigfaltigem Wechsel, schön und zugleich voll tiefen Gehalts, anmuthend und eindringlich gestaltet, entsteht das Beethoven'sche Tonkunstwerk. So weit die irdische Brust mit ihren Gefühlen reicht, so weit des Menschen Gedanke Himmel und Erde umspannt, so weit dehnt Beethoven in immer neuen Eroberungen das Reich der Töne aus, um die Bewohner desselben des ganzen Reichthums modernen Lebens und Strebens theilhaftig zu machen, sie „zu beglücken, zu bessern und zu befreien"; er ist immer ein andrer und eröffnet in jedem seiner Werke ein neues Gebiet des Tonreiches. Keiner vor ihm und Keiner nach ihm hat so treffend, so kräftig, in so erhabner und mannigfaltiger Weise und mit so seelenbewegender Gewalt in Tönen

geredet als Beethoven. Und sollen wir einen Vergleich wagen, die siegreiche Kraft und den kernigen Gehalt dieser musikalischen Rede zu veranschaulichen, so wissen wir aus der Literatur aller Zeiten und Völker nur zwei Namen an seine Seite zu stellen, Luther und Shakespeare. So weit der erstere als Redner und Schriftsteller, dieser als Dramatiker hervorragt, so weit steht Beethoven als Instrumentalmusiker allen Andern voran.

Alle Kunst spricht zur menschlichen Seele, aber nur die echte Kunst erhebt aus der Sphäre des Schönen in die des Wahren und Guten. Beethoven stellt ein Tonbild voller Geist und Leben vor unsern innern Sinn, er greift zugleich in die Tiefen unsrer Seele und führt sie hinauf in das Reich des Ewigen.

Beethoven hatte das Bewußtsein der hohen Aufgabe seiner Kunst und die Zuversicht, daß er den Sieg davon tragen werde. Er hat dieses in seinen spätern Jahren ausdrücklich ausgesprochen. Er fühlte sich als der Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben, wie Bettina von Arnim schreibt, und er selbst sagt: „Meiner Musik kann es nicht schlecht ergehen. Wem sich meine Musik verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die Andern schleppen.“ Darum kannte er auch keine höhere Freude als die, seiner Kunst zu leben. Er schreibt im Jahre 1801 an seinen Jugendfreund Wegeler: „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. Meine Jugend, ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskraft. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! Ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug thut es mir, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst.“ Darum waren Beethovens Studien und Arbeiten,

sowohl vorbereitende und allgemein bildende wissenschaftliche, als musikalische, so gründlich, ernst und energisch, seinen ganzen innern Menschen packend und in Anspruch nehmend, wie wir des Weitern noch schildern werden. Darum wußte er auch nichts von Rücksichten auf irgend welches seitabwärts liegende Nebeninteresse, auf die „Spielbarkeit" oder „Claviermäßigkeit" seiner Compositionen, wie aus dem Munde des profanum vulgus verlautete, auf die „Sangbarkeit" seiner Melodien, wie die Sonntag und die Ungher Klage führten, oder auf das Vermögen der geigenden und Clavier spielenden Dilettanten. Wie er selbst im edlen Dienst der Musen seine Seele adelte, so verlangte er auch von Andern wenigstens Achtung vor ihnen. „Vor solchen Schweinen spiele ich nicht," rief er laut aus, als einer der Gäste des Grafen Browne seinen Vortrag durch Zwischenreden störte, und sprang vom Instrument auf. Und als der Violinspieler Schuppanzigh ihm eine Bemerkung über die schlechte Lage einer Geigenstelle machte, fuhr er ihn an: „Glaubt Er, daß ich an Seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich aufschreibe, was er sagt?"

Dieses vorausgeschickt, gehen wir nun an die Betrachtung der nach Beethovens eigner Anordnung mit der Opuszahl 1 versehenen drei Trios. Das Claviertrio bietet durch das Spiel verschiedenartiger Kräfte einen eigenthümlichen Reiz dar. Indem der Inhalt der Sonate gleichsam von drei verschiedenen Persönlichkeiten behandelt wird, gewinnt er ein frischeres Leben, er wird vielseitiger und entwickelt sich freier und reicher. Einen nicht zu unterschätzenden Vortheil gewährt dazu noch die Vollstimmigkeit, die Beweglichkeit und der große Umfang des Claviers. Dagegen ist für den Componisten auch die Gefahr vorhanden, in ein blos tändelndes und spielfreudiges Geplauder, in eine leere Causerie oder süßliche Cantilene zu verfallen, oder

bald das Clavier, bald die beiden Geigen zu bloßen Begleitern zu erniedrigen.

Beethoven schloß sich in seinem ersten Opus allerdings formell sowohl, als was die Richtung des geistigen Inhalts betrifft, an die von Haydn und Mozart überkommene Tradition an, allein er hat mehr zu sagen, als bisher gehört worden war. Seine Motive sind ausdrucksvoller, er braucht mehr Raum für ihre Entwickelung und gewährt der Modulation eine erweiterte Berechtigung, er fügt endlich in fast allen seinen Trios den bisher üblichen Sätzen noch einen vierten, das Scherzo, hinzu.

Sogleich das erste Trio in Es-Dur spricht in seinem ersten Satz eine gediegenere, entschiedenere und erhabenere Sprache, als sie bisher im Trio erklungen war. Die drei Stimmen gehen mit einer gewissen Gleichberechtigung neben einander hin, greifen polyphon ineinander, es entwickelt sich aus dem Keim des Motivs eine ideenreiche Bewegung, die Modulationen des zweiten Theils sind klar und breiten sich aus, der Schluß ist kräftig und erhebend. Nach einem würdevollen Adagio mit weihevollem Gesang, welcher sich gegen das Ende hin in die rührendste Weichheit verliert, ohne jedoch sentimental zu werden, stoßen wir auf ein wahres Meisterstück, das Scherzo. Dieses Scherzo ist das erste seiner Art, ein neues Glied der Sonatenfamilie, das Urscherzo. Wie die lustige Person bei Shakespeare, so übergießen uns die Scherzo's Beethovens mit neckischem Humor, mit tändelnder Lust, sie streuen Blätter und bunte Blumen über uns her, aber sie lächeln auch zuweilen unter Thränen und wirken erschütternd, wenn sie ihre Weisen vom Himmel oder aus den Gräbern holen. Das Trio dieses ersten Scherzos wiegt auf den Grundaccorden der Harmonie einen wahrhaften Engelgesang. Das Finale aber mit seinen schalk-

haften Decimen versetzt uns in eine ungebundene, kindliche Heiterkeit.

Das zweite Trio ist vielleicht das schwächere, wenn man Beethoven mit seinem eignen Maße mißt, aber das dritte in C-Moll zeigt in dem Anfangs-, wie im Schlußsatz einen genialen, die zukünftige Heldenkraft prophezeienden Schwung und eine Bravour, die ihre letzten Gründe nicht in der Technik, sondern in dem Inhalt findet. Weder der ritterliche Prinz Louis Ferdinand, noch der glatte, formgewandte Hummel, noch der etwas tiefer greifende Onslow, noch der bedeutsamere Mendelssohn, noch der geniale Schubert, noch auch in unsern Tagen der tüchtige Kiel haben in ihren Trios jemals das erreicht, was Beethoven in seinem erstaunlichen Jugendwerke auf den ersten Wurf gelang. In der Claviertechnik haben ihn seine Nachfolger überboten, in Bezug auf ihren innern Werth mögen wir diesen drei Trios allein das Clavierquartett Mozart's aus G-Moll an die Seite stellen. Sie sind noch heute das Entzücken der Dilettanten, und die Virtuosen haben an ihnen zu arbeiten; sie werden gespielt von Kamtschatka bis zum äußersten Westen der civilisirten Welt, und sie werden wahrscheinlich gespielt werden, wenn in ferner Zukunft alle „Zukunftsmusik" verschollen ist.

Um das Gleichartige zu verbinden, erwähnen wir hier:

2 Sonaten für Piano und Violoncell, Op. 5, dem Könige von Preußen gewidmet und 1799 erschienen,

Trio für Pianoforte, Clarinette (Violine) und Violoncell, Op. 11,

3 Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 12, welche Salieri gewidmet und 1799 erschienen sind,

Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, Op. 16, aus dem Jahre 1801, und die

Sonate für Piano und Horn, Op. 17.

Diese Werke bewegen sich sämmtlich in den Grenzen der Haydn-Mozart'schen Classicität, noch heute jung und schön, wie Manches neben ihnen auch gealtert ist. In den beiden Cello-Sonaten wird das Wettspiel zweier Instrumente zunächst die Veranlassung, jedem die freie Entwickelung seines Vermögens zu gewähren. Die Innerlichkeit, der psychologische Ausdruck, die ausführliche Gestaltung der Idee treten dabei in den Hintergrund, aber der Gesang legt sich breiter aus, und die Kraft und Mannhaftigkeit des Cellos verschafft sich Geltung. Namentlich ist das Allegro in G-Moll eines der leidenschaftlichsten und feurigsten, während das Rondo ganz eigentlich für die Mittel und den Effect des Claviers berechnet ist.

Die Violin-Sonaten gehen einen Schritt weiter, sie entäußern sich des concertirenden Charakters, und das instrumentale Duo wird gleichsam ein Zwiegespräch. Das Trio Op. 11 ist vielleicht das am wenigsten vollkommene von allen seinen Trios, während das Quintett Op. 16, welches dem Mozart'schen Quintett für dieselben Instrumente nachgebildet ist, vor diesem den Preis verliert. Mozart in seinem 28. Jahre, als er sein berühmtes Quintett schrieb, war zu einer höhern künstlerischen Reife gediehen, als Beethoven in seinem 30., aber dieser hatte eine weitere Laufbahn vor sich. Beide Quintette verlieren übrigens in ihren Arrangements für Saiteninstrumente den schönsten Duft. Die Hornsonate, Op. 17, ist von den Verlegern fast für alle Streich- und Blasinstrumente eingerichtet worden und hat große Verbreitung gefunden, ja das kleine Gelegenheitsduett mußte in Beethovens Zeiten sogar für eine Concertante gelten, wobei das Horn, ein beliebtes Concertinstrument, seine Triumphe feierte. Der Componist spielte es öffentlich mit dem berühmten Hornisten Punto, nachdem er es den Tag zuvor angefangen und kurz vor dem Concert beendigt hatte.

Die aller Welt bekannten

Drei Sonaten für Piano, Op. 2, welche Joseph Haydn gewidmet sind und im Jahre 1796 erschienen, *)

nöthigen uns neue Bewunderung ab. Ries nennt sie die Riesensonaten, wir zählen sie zu den kleinen, und vielleicht bezeichnet dieser drastische Unterschied mehr als alles Andre den Adlerflug des Componisten.

Das Clavier kann dasjenige, was es will und soll, niemals genügend austönen, es fehlt ihm Dauer und Innigkeit der Töne, der getragene und wohlgebundene Gesang und Farbenreichthum. Aber indem ihm eine ausgedehnte Spiel- und Stimmfülle zu Gebote steht, weckt es gerade dadurch die Phantasie, und entführt sie in die Welt der Ideale. Es ist daher, wie kein andres, das eigentliche Instrument Beethovens geworden, der ihm seine ganze Seele anvertraut und den reichsten Bilderschmuck mitgegeben hat. Beethovens Claviersonaten sind die Bibel der Musik, denn sie enthalten ihre tiefsten und geheimnißvollsten Offenbarungen.

Gleich im ersten Satz (F-Moll) lebt und webt eine zarte und wunderbar doppelsinnige Gemüthsstimmung, schüchtern und doch verlangend, bestimmt und doch bittend und zweifelvoll, befriedigt und doch voller Sehnsucht. Nach dem fragenden Halbschluß des Hauptmotivs tritt er im Baß und in einer andern Tonart auf (C-Moll), während das zweite Motiv (fes, es, des, g etc.) auf dem schmerzlichen Nonen-Accord die beredsame Bitte dreimal wiederholt und dann erst wie resignirt dem Gange und dem Schlußsatz zueilt. Im zweiten Theil tritt das Hauptmotiv in As-Dur auf, gleichsam als sei es hoffnungsvoller, aber von dem Gegensatz (in B-Moll, in C-Moll und noch ernster im

*) S. die kritisch revidirte, correcte und saubere Ausgabe von Ferd. Hiller: L. van Beethovens sämmtliche Claviersonaten.

Baß) verdrängt, vertieft sich der Affect und versinkt in den Orgelpunkt, worauf der verstärkte Schlußsatz uns mit verdoppelter Theilnahme erfüllt und uns zwar gehoben, aber nicht getröstet entläßt.

Was sollen wir von den Adagios der drei ersten Sonaten sagen? Heute sind die Fundgruben dieser Schätze verschüttet, vielleicht für immer. So urspünglich und unendlich, so zärtlich und so ernst, so erhaben und so seelenvoll wie Haydn und Mozart singt man heute nicht mehr, Beethoven steht allein an ihrer Seite. Er sollte den Begriff des Adagios, nicht seinen Kunstwerth, noch weiter entwickeln und ihn zur Höhe des Tragischen erheben.

Nach dem andachtsvollen Adagio und dem neckisch launigen Menuett (Son. Op. 2, No. 1) reißt uns das Finale in einen Sturm der Empfindung, welcher weder durch den mildernden Seitensatz des zweispaltigen Hauptsatzes, noch durch den klagenden und bittenden Gegensatz besänftigt werden kann. Auch über den tröstenden Zuspruch des Schlußsatzes, wie lange er auch verharrt, siegt der stürmische Zorn und bricht sich erst in gewaltigen auf- und absteigenden Triolen, wie die brandenden Wogen am Felsufer.

Der Raum versagt uns, ausführlicher zu werden, und indem wir auf die umfangreichen und gründlichen Werke von Marx und Lenz verweisen, gehen wir zu den

Claviersonaten Op. 7, 10, 13 und 14

über, welche in den Jahren 1798—1800 erschienen sind.

Die Sonate Op. 7 hält Lenz für eine der schönsten und Marx für eins „der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen". Hier seien besonders die beiden Mittelsätze*) hervor-

---

*) Das Skelett der Sonate, einer Form, welche auch für das Trio, das Quartett und die Symphonie Geltung hat, läßt uns folgende Gliederung erkennen:

gehoben, welche an charakteristischem Ausdruck ihres Gleichen suchen. Das Largo von tief beschaulichem und andächtig erhabenem Wesen führt die Seele in die geheimnißvolle Welt der Ahnung und des Glaubens, um sie vertrauend und beruhigt der Erde wiederzugeben. Das Scherzo, hier Allegro bezeichnet, ist ein ländliches Bild von unnachahmlicher Frische und Heiterkeit, die Natur belebt sich vor unsern Augen und Ohren mit idyllischen Gestalten, der Bach murmelt, das Laub säuselt, die Vögel singen, der Hirt bläst die Schalmei und unter der alten Linde umjubeln ihn die Tanzenden in fröhlichem Reigen. Aber wozu mit einem Male die unruhigen und geisterhaften Arpeggien im Minore? Alle Lust ist zerstört, eine finstere, mysteriöse Gewalt fällt spukhaft darüber her und verscheucht sie bis auf die letzte Spur; der Gewittersturm nach dem Sonnenschein ist kein härterer Contrast. Aber Beethoven liebt es einmal so zu malen, und sein Pinsel wird allen Schatten und allen Lichtern gerecht.

Die erste Sonate des Op. 10 in C-Moll treibt aus den

---

1. Das in der Tonica auftretende Motiv, das Hauptmotiv.

2. Das in die Dominante modulirte Gegenmotiv, auch Seitensatz genannt. Bei Mollsätzen modulirt es in den Parallelton.

3. Der Mittelsatz hat seine Stellung zwischen dem Gegenmotiv und dem im 2. Theil wieder auftretenden Hauptmotiv; er wird aus letzterem mit harmonischen Veränderungen construirt.

4. Das zum 2. oder bei der Wiederholung des 1. Theils zum 3. Male auftretende Hauptmotiv.

5. Darnach erfolgt der Wiedereintritt des Gegenmotivs.

6. Ein Anhang in der Haupttonart bildet den Schlußsatz.

7. Die Verbindungen der Motive erfolgen in den sogen. Gängen.

Beethoven hat dieses traditionelle Gerüst des Sonatenbaues nicht umgestoßen, aber er hat es oft erweitert und umgebaut. Er bringt z. B. das Gegenmotiv nicht selten in der Terz und nicht in der Dominante, er erfindet ferner ein neues thematisches Element, die Episode, und bildet den Mittelsatz zuweilen frei ohne Anlehnung an das Hauptmotiv.

engen Grenzen der hergebrachten Formen hinaus, sie hat etwas Großartiges und Mächtiges, etwas Symphonistisches, sie ist eine Sonata eroica, und dennoch ist sie der Claviertechnik gut angepaßt. Das Hauptmotiv des ersten Satzes fährt stürmisch daher, das zweite Motiv antwortet in schweren Noten mit dem Uebergewicht der Ruhe und Bedeutsamkeit, aber der leidenschaftliche Held braust unaufgehalten fort, um großen Thaten entgegen zu gehen. Das Adagio ist eine Hymne und hat zu vielen Arrangements herhalten müssen, sogar zu einem Agnus Dei. Wunderbar feierlich versinkt es zuletzt in die Tiefe der Bässe und steht mit der zum Himmel schauenden Terz. In dem gewaltigen Finale Prestissimo wird man unwillkürlich durch die Fluth der Leidenschaft mitgerissen, der Held schlägt seine Schlachten wie der männervertilgende Ares selbst.

Die Sonate pathétique, Op. 13, dem Fürsten Lichnowsky gewidmet, — wer kennt sie nicht? Wie viel ungeweihte Hände legen sich nicht an sie? — ist so erhaben in der Idee, als praktisch ausführbar, so leidenschaftlich als würdevoll, so tief gedacht und doch zugleich so verständlich und dem Laien zugänglich, daß sie vermöge dieser Eigenschaften eine hervorragende Stellung einnimmt. Nach einer ernsten, hochpathetischen Einleitung wirft uns das Hauptmotiv plötzlich in eine auf- und niederwogende, auf dem Kothurn daher schreitende Bewegung, das zweite Motiv in Es-Moll und Des-Dur, als versinke es in düstere Trauer und schmerzvolle Klage, führt aus dem Gange in das befriedigende Es-Dur und aus siegreicher Höhe in den Schlußsatz. Der 2. Theil wird wieder durch den Hauptgedanken der Einleitung eingeführt, aber er bereichert sich aus demselben mit einem neuen pathetischen Moment und übersetzt es aus dem Grave ins Allegro. Nachdem er zum Hauptmotiv und dann zu neuem Schmerz und neuer Trauer zurückgekehrt ist, schließt er mit dem-

selben Grave und demselben Hauptthema. Ja, der Satz ist wahrlich aus einem Guß, und es ist Pathos in ihm. Das Adagio, einfach und erhaben, wird von einem elegischen Hauche angeweht. Auch dem Rondo haftet eine gewisse Weichheit an, aber es erhebt sich mit dem zweiten Motiv und noch mehr mit der imitatorischen Episode (Tact 78) zu höherer Leidenschaft und schließt mit großartigem Heroismus.

Wohin wir die Blätter unsrer musikalischen Bibel auch wenden, hier wie überall ist Beethoven stets neu, sich selbst treu und doch stets ein anderer. Wo in aller Welt ist solche Laune, solche Neckerei, solches Gekose und Gescherze in Tönen jemals dargestellt worden, als in dem Scherzo-Schlußsatz der lieblichen G-Dur-Sonate Op. 14? Aber wer kann das Alles beschreiben, und wer kann es genügend beschreiben? „Worte können's nicht, nur Töne", sagt Reichardt.

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Fassen wir Beethovens erste Werke für Saiteninstrumente zusammen, so finden wir darunter:

Trio für Violine, Alt und Violoncell in Es-Dur, Op. 3.
Quintett für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncell in Es-Dur, Op. 4.
Serenade für Violine, Alt und Violoncell in D-Dur, Op. 8.
Drei Trios für Violine, Alt und Violoncell, Op. 9, und
Sechs Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncell, Op. 18.

Das Erscheinen dieser Werke fällt in die Jahre 1796 bis 1802. Das Trio Op. 3 ist der kleine Anfang großer Werke, ein heiteres und gefälliges Stück in Haydn-Mozartscher Weise. Daß es außerdem trefflich gesetzt, viele interessante und sogar hervorleuchtende Momente aufweisen kann, versteht sich bei Beethoven von selbst, aber das Mozartsche Streichtrio in Es-Dur möchte dennoch den Preis davon tragen. Aus demselben Geist ist das Quintett Op. 4 hervorgegangen, ein eigenhändiges

Arrangement Beethovens nach seinem Octett für Blasinstrumente, welches noch der Bonner Zeit angehört. Die Trio-Serenade Op. 8 verdankt, wie die Serenade Op. 25, ihre Entstehung dem Geschmack der Zeit und nimmt jetzt nur noch ein historisches Interesse in Anspruch. Man erkennt, daß auch ein Geist wie Beethoven nur von Stufe zu Stufe und in strenger Arbeit die Höhen des Parnaß erreichte, und ergötzt sich daran, seine Muse zu dem Ständchen und den Bänkelsängern herabsteigen zu sehen. In den drei Trios Op. 9 dagegen tritt sie uns im Harnisch der Minerva entgegen und eröffnet uns ein neues Gebiet der Streichmusik. Was war in den zwei Jahren, welche zwischen ihnen und dem ersten Trio Op. 3 liegen, geschehen? Wir haben keine Kunde darüber, aber wir wissen, daß viele Compositionen Beethovens aus der Bonner Periode in Wien zum Vorschein kamen, und daß selbst die späteren Jahre solche Compositions-Vorräthe zu Tage förderten. Diese drei Trios Op. 9 sind schon der ganze Beethoven in nuce, sie enthalten großartige Meditation, frische, kühne und dramatisch bewegte Handlung und psychologische Wahrheit, und erheben an die Ausführenden nicht geringere Ansprüche als das Quartett.*)

Die sechs Quartette Op. 18! Wer sich je an das Quartettpult gesetzt, oder wer mit andächtigem Ohr den Gebrüdern Müller, dem Jean Beckerschen oder dem Joachimschen Quartett gelauscht hat, der kennt die himmlischen Mächte dieser echt deutschen Musikgattung. Sie hat nicht die hundert Farben und Stimmen des Orchesters, nicht die phantasiereichen Ergüsse des Claviers, aber wie viel Seele, wie viel Beweglichkeit, welche Würde und welche Anmuth, welchen Reichthum der Ideen und

*) Op. 3, 8 und 9 sind von Hugo Ulrich für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet.

welche Einfachheit! Diese vier Geigen reichen in alle Höhen und alle Tiefen, sie tragen und stoßen und reißen den Ton, sie fügen sich mit Gewandtheit den dynamischen und rhythmischen Forderungen und einer tadellosen Intonation, ihre Charaktere sind mannigfaltig, von der Violine ab, dem Instrument aller Instrumente, bis zu dem würdevollen Cello, und endlich die vier Individuen des Quartetts sind frei und selbstständig, und doch vereinigen sich vier in eins. Ist es nicht erklärlich, daß unsre großen Meister dem Streichquartett ihre Vorliebe zugewandt haben?

Der unerschöpfliche Haydn hat 83 Quartette geschrieben, in seinen Anfangssätzen wird der erste Theil jedesmal wiederholt, in vielen auch der zweite Theil. Ihm war das Quartett, wie seine Instrumentalmusik überhaupt, vor allem ein fröhliches Spiel, welches zur Unterhaltung und Erheiterung diente, aber den charakteristischen Ausdruck einer tieferen Idee und die Erhabenheit und Gewalt der Leidenschaft wird man nur selten bei ihm finden. Er war groß im Kleinen. Mozart griff tiefer und hatte mehr zu sagen. In eleganten und classischen Formen, immer reich an neuen Wendungen, sind seine Weisen nicht blos der kindlichen oder idyllischen Freude, des jovialen Scherzes, sondern auch der weihevollen Andacht, der innigsten Zärtlichkeit, des Ernstes, der Rührung mächtig; aber selten nur steigt er auf den Kothurn, oft sagt er dasselbe gleichsam nur mit andern Worten, oft kehrt er von der Tiefe auf die Oberfläche zurück. Der classische Vollender der deutschen Oper, ist er doch in der Instrumentalmusik sich nicht gleich, nicht gleich groß.

In der Factur und in der reizvollen Seelenheiterkeit steht Beethoven in seinen sechs ersten Quartetten neben seinen Erblassern, aber er gräbt neue Schachte in das Bergwerk. Er übergießt uns mit volleren Strömen des Wohllauts, er entdeckt ungeahnte Geheimnisse des Stimmenapparats, er gestaltet

charakteristisch bestimmte Motive, und was die Hauptsache ist, er steigt in die Tiefen der menschlichen Seele und entfaltet ihre edelsten Gedanken und erhabensten und reinsten Empfindungen. Er ist groß im Großen. Noch ist er nicht Herr jenes Glanzes und jener Kraft, mit welcher er später die tragischen Conflicte der Leidenschaft schildert, er erfreut sich noch göttergleicher, olympischer Ruhe und Heiterkeit, aber schon erkennt man, einst werden die Titanen gegen den Olymp stürmen.

Man könnte einen Band füllen, wenn man den ganzen Reichthum dieser sechs Quartette entfalten wollte. Uebrigens sind sie verständlich und sehr bekannt, alle Welt nimmt aus diesen Schatzkammern, und selbst den Clavierspielern stehen vortreffliche Arrangements derselben von Julius Schäffer zu 2 Händen und von Hugo Ulrich zu 4 Händen zu Gebote.

Die beiden Concerte für Piano und Orchester Op. 15 und Op. 19*) sind Mozartschen Wesens, nur noch glänzender, reicher und tiefer, und zuweilen zeigt der Löwe seine Klauen.

Schließen wir diesen Abschnitt mit der Erwähnung des

Septetts für Violine, Clarinette, Horn, Fagott, Alt, Violoncell und Contrabaß in Es-Dur, Op. 20, welches 1801 erschien und der Kaiserin Maria Theresia, der zweiten Gemahlin Franz II., gewidmet ist.

Das Septett, eine blühende, üppige Musik, gleicht einer im reichsten Putz geschmückten Schönen, es ist eine potenzirte Serenade, aber voller Glanz und Adel, und die Oekonomie, mit welcher die Saiten- und Blasinstrumente gegen einander abgewogen und zu den schönsten Klangwirkungen verschmolzen sind, kann wahrhaft bewundernswerth genannt werden.

Möge hier die runde Opuszahl 20 die erste Periode der

---

*) S. die Arrangements für Pianoforte zu vier Händen von Hugo Ulrich.

Beethovenschen Kunstwerke begrenzen, obgleich noch einige Compositionen aus späterer Zeit mitzuzählen wären. Die 37 Werke der ersten 20 Opuszahlen bilden eine Literatur, welche für sich allein uns vollständig berechtigt, Beethoven die höchste Meisterschaft zuzusprechen. Hören wir nun, was er weiter geworden ist, und wie er es geworden ist.

Siebentes Kapitel.

Aus „des Künstlers Erdenwallen“.

Beethoven fand nicht lange nach seiner Ankunft in Wien ein Asyl beim Fürsten Lichnowsky und wohnte in dessen Hotel mehrere Jahre. „Von meiner Lage willst Du wissen,“ schreibt er im Jahre 1800 an Wegeler, „nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahre hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich es Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben diese unsre Freundschaft nicht befestigt?) eine sichere Summe von 600 Gulden ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Stelle finde, ziehen kann.“

Jedoch war die Abhängigkeit, in welche er sich als Bewohner des Lichnowsky'schen Hotels begeben hatte, drückend genug und wurde die Quelle mancher Widerwärtigkeiten. Folgende Stelle, welche er aus der Odyssee ausgezogen:

„Zeus allwaltender Rath nimmt schon die Hälfte der Tugend
Einem Mann, sobald er die heilige Freiheit verlieret“,

bezeichnet ganz und gar den nach Freiheit dürstenden Sinn Beethovens. Es war ihm lästig, täglich um halb vier Uhr zur bestimmten Mittagsstunde zu Hause zu sein, für den Bart zu sor-

gen, sich besser anzukleiden und dergl. Er zog die Gasthaustafel vor, und auch da ging er lieber durch die Hinterthür ein und aus und suchte sich ein einsames Zimmer auf, um ungenirt und ungestört zu sein. Einmal gab der Fürst mit seiner lauten Metallstimme dem dienenden Jäger den Befehl, falls er und Beethoven zugleich klingelten, diesen zuerst zu bedienen. Kaum hörte dieses Beethoven, so schaffte er sich sogleich einen eignen Diener an. Ebenso hielt er sich ein eignes Reitpferd, als ihn die Lust zu reiten anwandelte, obgleich ihm der volle Marstall des Fürsten angeboten war.

Bis zum Jahre 1794 scheint Beethoven noch eine Unterstützung aus der churfürstlichen Kasse genossen zu haben, und seine pecuniäre Lage war auch in den nächsten Jahren nicht ungünstig. Wir lesen aus dem Jahre 1800 Folgendes: „Meine Compositionen tragen mir viel ein und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich's mir angelegen sein lassen will. Man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt." Später freilich sind die ökonomischen Verhältnisse Beethovens oft in Verwirrung gewesen, und er hat nicht selten mit jener Noth, welche den unpoetischen Namen Nahrungssorge trägt, zu kämpfen gehabt, auch dann noch, als ihm durch die Munificenz hoher Gönner ein nicht ganz unbedeutendes Jahrgehalt zugesichert wurde. Ohne ein Verschwender zu sein, führte er doch niemals eine gute Wirthschaft und kannte den Werth des Geldes eben so wenig, als er ihn zu beachten fähig war. Er verstand nicht einmal, was ein Coupon zu bedeuten hatte. Denn als er einst eine Bankactie veräußern wollte, um sich nothwendige Lebensbedürfnisse anzuschaffen, mußte er erst belehrt werden, daß nichts weiter nöthig sei, als die Coupons abzuschneiden, um zu Gelde zu

kommen. Im Jahre 1807 schickte er an Baron Gleichenstein 300 Gulden, um davon Leinwand zu Hemden und ein halbes Dutzend Handtücher zu kaufen, dem Schneider aber bezahlte er 300 Gulden im Voraus.

Uebrigens erscheinen uns die Honorare, welche die Verleger zu jener Zeit zahlten, gering, mag man immerhin auch annehmen, daß die Valuta des Geldes im Vergleich zu den heutigen Zuständen auf das Doppelte anzuschlagen ist. Wien war die Stadt, wo Diabelli für den Erlkönig 2 Gulden 30 Kr. bezahlte und dabei dem Componisten Franz Schubert die schnöde Bemerkung mit in den Kauf gab, er komme zu oft; wo Mozart auf dem Gipfel seines Ruhmes sich vor einem Bankier erniedrigen und um einen Gulden, einen einzigen Gulden bitten mußte, um zu Mittag satt zu essen. Beethoven forderte z. B. für das Sextett Op. 20 zwanzig Ducaten, für die erste Symphonie zwanzig Ducaten, für das zweite Clavierconcert zehn Ducaten und für die große Sonate Op. 22 zwanzig Ducaten. Dazu war er nicht der Mann, die geschäftliche Seite seiner Unternehmungen wahrzunehmen; es erschien ihm „sehr sauer," daß der Künstler den Handelsmann spielen müsse, und noch weniger konnte er sich vor hohen Mäcenaten dienerisch bücken und um ihre Gunst buhlen. Er gab wenige Concerte, und diese wenigen waren darum nicht gerade die besuchtesten. Manche seiner Werke wurden sogar weit, wir sagen nicht unter ihrem Werth (denn wer wollte diesen nach dem Münzfuß messen?), sondern weit unter den geschäftlich gebräuchlichen Preisen honorirt. Für seine Oper „Leonore" erhielt er z. B. von der Theater-Direction eine Tantième, vielleicht der erste Fall dieser Art in Oesterreich; allein in den Jahren 1805 und 1806 kam aus sechs Vorstellungen der klägliche Antheil von noch nicht 200 Gulden für ihn heraus. Selbst in den Jahren seines Ruhmes betrug das höchste Honorar für seine

Sonaten 30 bis 40 Ducaten, und doch kann man für jede derselben eine durchschnittliche Arbeitszeit von drei Monaten rechnen. Es war eine seltene Ausnahme, wenn Muzio Clementi, der berühmte Clavierspieler, welcher in London eine Musikalien-Handlung errichtet hatte, in Wien erschien und mit Beethoven einen Vertrag schloß, wonach er dem Meister für jedes seiner vier Werke Op. 58, 59, 61 und 62 und zwar blos zum Debit in England 200 Pfund Sterl. zahlte und für drei Claviersonaten weitere 60 Pfund zusagte, und wenn der Verleger Diabelli einmal 80 Ducaten für sechs bis sieben Variationen bot. Das Thema war des Verlegers eignes Fabrikat, nämlich ein altbackener Wiener Walzer und ein bloßer „Schusterfleck". So oder auch „Rosalie" nannten die Musiker einen kleinen Satz, dessen Theile stufenweise in meist gleichen Intervallen fortschreiten, wie die Steine des Rosenkranzes. Beethoven war freudig überrascht und bemerkte: „Nu, der soll über seinen Schusterfleck Variationen haben!" Was aus dem Werke geworden ist, hat Hans von Bülow bewiesen, als er die wunderbaren 33 Variationen Op. 120, gleichsam ein großartiges Redestück, von der Bühne des Claviers aus gesprochen, in Berlin aus dem Gedächtniß vortrug.

In der Zeit von 1815—1823 entstanden nur wenig neue Compositionen, Dank einem widerwärtigen Proceß und der dreijährigen Arbeit an der großen Messe. Beethoven war fast ganz auf seine Jahresrente von 900 Gulden C.-M. = 612 Rthlr. angewiesen. Dazu hatten sich seine Ausgaben verdoppelt, weil er seinen kranken Bruder unterstützen und dessen Sohn erziehen lassen mußte. Während dieser sieben mageren Jahre ließ sich der bedrängte Meister verleiten, von einigen Verlegern Baarsummen aufzunehmen, woran sich natürlich eine gewisse Verpflichtung knüpfte, den Gläubigern seine Werke in Verlag zu geben. Diese mästeten sich dann von seinem Marke, wie Beethoven selbst sagte,

und es wurde ihm zuletzt schwer genug, die ungestümen, mit einer Klage drohenden Mahner zu befriedigen. „Ich war mit solchen Sorgen behaftet," schrieb er im Jahre 1819 an Ries, „wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohlthaten gegen andre Menschen." Und im Jahre 1823 an denselben: „Meine beständig traurige Lage fordert, daß ich augenblicklich das schreibe, was nur so viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welch traurige Entdeckung erhalten Sie hier!" Ferner in demselben Jahre an Schindler, seinen Freund und späteren Biographen: „Vergessen Sie nicht auf die B.-A. (Bankactie.) Es ist höchst nöthig, ich möchte nicht gern um nichts und wieder nichts bei Gericht verklagt werden. Heute ist der Schneider bestellt, den ich unterdessen mit Güte hoffe für heute abweisen zu können." Gab es doch Tage, wie jene „vier bösen Tage", welche Beethoven in seinem Tagebuche vermerkt hat, wo er zu Mittag nur einige Brödchen und ein Glas Bier zu verzehren hatte.

Im Grunde war Beethovens äußere Lage nicht so verzweifelt, als sie ihm erschien, denn er genoß ein festes Jahresgehalt und war im Besitz einer kleinen Summe in Bankactien. Jedoch glaubte er diese nicht antasten zu dürfen, weil er sie seinem Neffen und Mündel, für welchen er wie für einen Sohn Sorge trug, bestimmt hatte. Er hielt sich also für einen armen und mittellosen Mann und quälte sich, als wäre er es wirklich. „Miser et pauper sum" lauten die Worte seines Tagebuchs.

Als die große solenne Messe im Jahre 1822 vollendet war, darbte der Schöpfer derselben und er griff nun zu dem Mittel, dieses Werk, „das größte und gelungenste von allen", wie er selbst sagte, „l'oeuvre le plus accompli", wie er an den französischen Hof schrieb, den Höfen Europas gegen ein Honorar von 50 Ducaten anzubieten. Außerdem schrieb er an Goethe,

an Zelter und an Cherubini. Von Goethe und Cherubini erhielt er keine Antwort, vier Höfe, der preußische, russische, sächsische und französische, unterzeichneten auf je ein Exemplar, und da noch vier andre Exemplare untergebracht wurden, so belief sich der ganze Brutto-Ertrag auf 400 Ducaten. Rechnet man davon die Copiaturgebühren mit 60 Gulden für jedes Manuscript ab und zählt noch eine Arbeitszeit von neun Monaten, welche bei der Correctur vergingen, — wie dürftig war der Lohn des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meisters! Es ist das Schicksal des Genius, rings um sich her Alles zu befruchten und selbst zu verdorren.

Der König von Preußen unterzeichnete zuerst. Als der Kanzelei-Director der Königl. Gesandtschaft Beethoven diese Nachricht überbrachte, stellte er zugleich an ihn die Anfrage, ob er nicht einen preußischen Orden den 50 Ducaten vorziehen würde. „Fünfzig Ducaten!“ lautete die entschiedene Antwort. Der König von Frankreich sandte durch seinen Kammerherrn eine goldne Medaille mit seinem Brustbilde als Subscriptionspreis. Sie wog 21 Louisd'or und trug auf der Aversseite die Inschrift: „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven.“ Eine Auszeichnung, welche den Meister um so mehr erfreute, als der österreichische Hof niemals etwas für ihn gethan hat. Diesem wurde die Messe gar nicht einmal angeboten, und als der „Hofmusikgraf“ Graf Moritz von Dietrichstein nach vielen Bemühungen des Grafen Lichnowsky im Jahre 1823 eine Messe für den Kaiser bestellte, nahm Beethoven den Auftrag zwar gutwillig an, aber er führte ihn nicht aus, da Krankheit und andre Arbeiten dazwischen kamen.

Erst in den Jahren 1824 und 1825 behandelte Beethoven seine geschäftlichen Angelegenheiten mit mehr kaufmännischem Wesen, und seine Freunde wie sein Bruder Johann unterstützten

ihn darin. So erzielte er denn für den Verlag seiner Messe 1000 Gulden (680 Rthlr.) und für die neunte Symphonie 600 Gulden. Hierbei tritt auch zu Tage, unter welchen Uebelständen sowohl die Verleger, als auch die Autoren seufzten. „Gern hätte ich Ihre neunte Symphonie verlegt," so schreibt der Buchhändler Probst aus Leipzig, „doch hoffe ich mich in der Folge in Ihrem Vertrauen und Freundschaft sehr zu befestigen. Leider hindert der überall und besonders in Oesterreich stattfindende Nachdruck den deutschen Verleger oft, ein Werk nach Würden zu honoriren, und ich sehe schon in Wien, wie auf die von Ihnen jetzt eben zu beziehenden neuen Werke die Raubschützen lauern, um mich unter dem Schutz des Gesetzes zu bestehlen."

Dieser Nothstand hatte Beethoven schon im Jahre 1803 veranlaßt, eine „Warnung" wider den „Nachstecher Herrn Carl Zulehner in Mainz" zu veröffentlichen. Es war in derselben Zeit, als er an seinen Verleger schrieb: „Ich wollte euch alles schenken, wenn ich damit durch die Welt kommen könnte. Aber bedenkt nur, alles um mich her ist angestellt und weiß sicher, wovon es lebt; aber, du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego an den Kaiserlichen Hof?" Armer Beethoven! Erst heute, 100 Jahre nach Deiner Geburt, nachdem der Norddeutsche Reichstag das Autorrechts-Gesetz seinen Berathungen unterzogen hat, wird Deinen Manen die Genugthuung zu Theil, daß der Nachdruck mit Strafe belegt wird, wie jeder andre Betrug.

Beethoven war eine tief innerliche Natur. Mit seinem ganzen Dichten und Trachten in die Harmonien einer überirdischen Welt vertieft, wurden ihm die Aeußerlichkeiten des Lebens fremdartige Dinge, die er entweder nicht verstand, oder nicht beachtete, oder die er abwies, wenn sie seine Zirkel störten.

Daraus erklären sich auch viele seiner Eigenthümlichkeiten und namentlich der häufige Wechsel der Bedienung und der Wohnung. Um einen Einblick in die Wirrnisse seiner Oekonomie zu gewinnen, dürfen wir nur in sein Tagebuch blicken. Hier lesen wir aus dem Jahre 1819:

Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt. (Seit Beethoven mit einem rauflustigen Bedienten in ein Handgemenge gerathen war, hielt er sich nur weibliche Bedienung.)

Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.

Am 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.

Am 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten.

Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.

Am 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten mit monatlich sechs Gulden.

Am 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.

Am 17. August die Küchenmagd eingetreten.

Aus der Hauschronik des Jahres 1820 ist folgender Auszug entnommen:

Am 19. April schlechter Tag. (D. h. er bekam nichts zu essen, weil bereits alle Speisen durch das lange Warten verdorben waren.)

Am 16. Mai der Küchenmagd aufgesagt.

Am 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.

Am 30. Mai die Frau eingetreten.

Am 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.

Am 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.

Am 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.

Die vier bösen Tage, 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld gegessen (d. h. einige Brödchen und ein Glas Bier).

Am 28. der Monat der Frau aus.

Am 6. September ist das Mädchen eingetreten.

Am 22. October das Mädchen ausgetreten.

Am 12. December das Küchenmädchen eingetreten.

Am 18. December dem Küchenmädchen aufgesagt.

Am 27. December das neue Stubenmädchen eingetreten.

Unsre Leserinnen mögen nur nicht glauben, daß dieses

lächerliche Register sich in gleicher Ausdehnung wiederholt. Der wunderliche Garçon war krank, tiefkrank, wie wir noch hören werden, und es hätte eines Wunderbildes von Haushälterin bedurft, um einem solchen Hausherrn zu genügen. Sicherlich gehörten sie sämmtlich nicht zu der Kategorie derjenigen, die den Pantoffel führen.

Die Wohnungsfrage war ein lebenslänglicher casus belli für Beethoven. Eine unbequeme Tischzeit oder eine lästige Nachbarschaft oder eine andre Kleinigkeit trieb ihn sofort aus der Wohnung hinaus, und er suchte eine andre. Als er im Jahre 1804 an seiner Oper „Leonore" arbeitete, hatte er im Theater freies Logis. Aber es behagte ihm nicht lange darin, vielleicht weil es frei war, und er miethete ein andres im rothen Hause an der Alster-Kaserne, wo auch sein Freund, Stephan von Breuning, wohnte, welcher österreichische Dienste suchte. Im Sommer bezog er eine ländliche Wohnung zu Döbling, ohne daß die städtische gekündigt worden wäre. Darüber kam es mit Stephan zum Bruche, weil dieser die Kündigung unterlassen haben sollte. Zwar versöhnten sich die Freunde bald und Beethoven kam wieder zu Tisch bei seinem „Steffen" und widmete ihm eine Sonate, indessen miethete er sich doch eine neue Wohnung auf der Mölker Bastei im Hause des Baron Pasqualati, wo er vom vierten Stock aus eine schöne Aussicht hatte. Auch das Pasqualati'sche Haus verließ er mehrmals, weil die Front nicht nach Süden lag, was er sehr gern hatte, aber er suchte es immer wieder auf, so daß der Baron bestimmte: „Das Logis wird an Niemand vermiethet, Beethoven kommt schon wieder."

So hatte Beethoven denn nicht selten zwei und mehr Wohnungen zugleich und bezahlte sie auch.

Einst miethete er in Penzing bei Schönbrunn ein freundliches, isolirt liegendes Haus. Aber neben demselben ging ein

Steg über den Wienfluß, und die Passanten blieben hier stehen, um nach den Fenstern des berühmten Künstlers zu schauen. Grund genug, um mit Sack und Pack, mit allen Küchengeräthschaften und dem Broadwood-Flügel nach Baden zu ziehen. Als ihm der adlige Hauseigenthümer zu Hetzendorf, bei welchem er wohnte, zu tiefe Complimente machte, zog er eiligst davon. „Es hätte vielleicht keine neunte Symphonie gegeben,“ sagt Schindler, „wenn er dort hätte aushalten müssen.“ Jede dieser Sommerwohnungen war mit 400 Gulden Wiener Währung = 53 Rthlr. bezahlt, die dritte kostete eben so viel — man sieht, es war eine kostspielige Passion. In Baden durfte der große Sonderling kaum eine geeignete Wohnung zu finden hoffen, denn er war wegen seines eigenthümlichen Haushalts bei den Vermiethern wenig beliebt. Es erschien also „seine schnellsegelnde Fregatte, die wohledelgeborne Frau Schnaps“, wie er seine Haushälterin nannte, bei Schindler mit der Botschaft, der Meister fühle sich außer Stande, in Hetzendorf weiter zu arbeiten, er wolle fort und bitte den Freund, ihm bei der Aufsuchung einer Wohnung in Baden behülflich zu sein. Zu ihrer Beglaubigung dienten diese Zeilen: „Samothracier“ — Beethoven spielte scherzhaft auf die samothracischen Mysterien an und bezeichnete Schindler damit als Mitwisser der Beethovenschen Mysterien — „macht, das Wetter ist gerade recht. Es ist aber besser früher als später. Presto, prestissimo, man fährt von hier.“

Unterwegs musterte man die lange Reihe der Badenschen Wohngelegenheiten, es blieb von allen nur eine übrig, welche der Componist der neunten Symphonie jetzt brauchbar fand. „Allein die Leute haben im vorigen Jahre erklärt“, sagte er, „daß sie mich nicht wieder aufnehmen wollen.“ Schindler verfügte sich also als Parlamentär zu dem Eigenthümer der einzig

brauchbaren Wohnung, einem Schlossermeister, und versprach im Namen des Miethers die beste Ordnung und alle nur mögliche Rücksichtnahme auf die fremden Mitbewohner. Vergebens. Beethoven war tief betrübt, das Kind seiner Sorgen war die neunte Symphonie. Nochmals ließ er dem Schlossermeister neue Betheuerungen seines Wohlverhaltens überbringen, und siehe da! er fand Erhörung. Es wurde nur die ausdrückliche Bedingung gestellt, daß der Miether wie im vorigen Jahr, so auch jetzt nach der Straße hin Fensterladen anbringen lassen sollte. Zugestanden, denn die Wohnung lag nach der Sonnenseite, wie Beethoven es liebte, und das grelle Sonnenlicht war seinen leidenden Augen schädlich. Nach einigen Tagen siedelte er in die neue Wohnung über, wo die neue Symphonie bis auf den vierten Satz fertig wurde d. h. im Kopfe und in dem Skizzenheft.

Und was war der Grund des sonderbaren Miethscontracts-Paragraphen? Beethoven hatte schon bei seinem vorjährigen Aufenthalt an den Fensterladen eine Art Tagebuch geführt. Auf den dünnen Tafeln von Lindenholz waren mit Bleistift musikalische Einfälle skizzirt, oder ellenlange Berechnungen angestellt, oder ein Bunterlei von Gedankenspähnen vermerkt; hier war zu lesen, was die Haushaltung kostete, und hier stand auch das Facit des schwierigen Rechenexempels: wie viel Gulden sind 50, 100 oder wohl gar 200 Ducaten? Eine Familie aus Norddeutschland wohnte gegenüber und kaufte nach Beethovens Abzug das hölzerne Actenstück für gutes Geld; der ehrenfeste Schlossermeister aber wußte wohl, daß auch die neuen Läden bei den Kurgästen Liebhaber finden würden. Als Beethoven von dem seltsamen Handel hörte, brach er in ein Homerisches Gelächter aus.

Ueber die tägliche Lebensweise Beethovens sind wir vollständig unterrichtet. Im Winter wie im Sommer pflegte er mit

Sonnenaufgang aus dem Bette zu steigen und sofort an die Arbeit zu gehen, was bis zwei oder drei Uhr anhielt. Inzwischen wurde nur gefrühstückt, und ein- oder zweimal ein Ausflug ins Freie unternommen. Denn die in ihm wogenden Ideen trieben den Meister unruhig von Ort zu Ort, draußen in der freien Natur fanden sie Zeit, sich zu entwickeln und zu reifen. Nach Tisch machte er seine gewöhnliche Promenade um die Stadt herum, und weder Regen noch Hitze konnten ihn hiervon abhalten. Nachmittags liebte er nicht zu arbeiten, auch Abends nur selten; nicht einmal Correcturen mochte er dann vornehmen, höchstens schrieb er Noten ab. Während der Abenddämmerung saß er gern am Flügel, um sich in Phantasien zu ergehen, oder er nahm die Violine oder die Bratsche in die Hand, welche Instrumente stets bereit sein mußten. Nicht selten suchte er auch das Bier- oder Kaffeehaus auf, um die Tagesliteratur kennen zu lernen. Dabei zog er sich gern in abgelegene Hinterzimmer zurück, und Fremde, welche ihn aufsuchten, konnten ihn daselbst am leichtesten finden. Doch ließ er sich an diesen Orten nur selten in ein Gespräch mit ihnen ein, und wenn das letzte Zeitungsblatt durchlaufen war, ging er eiligst zur Hinterthür hinaus. Zur Zeit der englischen Parlamentssitzungen las er die Augsburger Allgemeine Zeitung regelmäßig, sei es zu Hause, sei es in öffentlichen Localen. Die Winterabende verbrachte er meistens zu Hause, eifrig mit Lectüre beschäftigt. Um 10 Uhr spätestens begab er sich zu Bett.

Waschen und Baden gehörte zu seinen wichtigsten Lebensbedürfnissen. Wenn er Vormittags nicht ausging, um „spazieren zu arbeiten", wie Saphir sagt, so stand er vor dem Waschbecken und arbeitete badend. Indem er ganze Krüge voll Wasser über seine Hände und seinen Körper goß, brummte und heulte er die ganze Scala auf- und abwärts. Dann durchschritt er mit rollen-

den Augen das Zimmer und notirte Einiges, worauf das Baden mit der obligaten Begleitung wieder von vorn anfing. Es waren Momente tiefen Sinnens, die ihn ganz in Anspruch nahmen, und er merkte nichts davon, daß der Boden unter seinen Füßen schwamm. Aber die Hauseigenthümer merkten es um so eher, und es entspann sich daraus eine unabsehbare Reihe von Conflicten, welche dem Miether theuer zu stehen kamen. Die Freunde wußten schon, daß sie die seltsame Meditation ohne Weiteres hinnehmen mußten, wenn sie ihn besuchten, und störten ihn nicht, aber seine Dienstleute lachten oft darüber und versetzten dann ihren Herrn in gewaltigen Zorn.

Auch eine andre Liebhaberei Beethovens beweist, daß bei dem großen Manne noch immer etwas vom Kinde übrig blieb. Für Möbel verwendete er nicht mehr als ein armer Handwerker, er kaufte sie beim Trödler. Aber gewisse Nippsachen und Curiositäten fanden in ihm einen kauflustigen Bewunderer. Bei seinen Stadtpromenaden lorgnettirte er die Auslagen der Läden so lange, bis er einen seiner Lieblinge erwischt hatte. So standen denn auf seinem großen Schreibtisch ungarische Husaren, Kosaken und dergleichen Reiter und Fußvölker und mitten drunter die Statuette des Brutus, welchen er so sehr verehrte. Ringsum sah man Schellen aller Art, vom schönsten Silberton bis zu den ordinärsten Schafglocken, Leuchter in allerhand alt- und neumodischen Formen und kleine Statuen alter Griechen und Römer, welche sonderbar damit contrastirten. Auch für Glockenzüge hatte unser Meister eine entschiedene Vorliebe, ob sie mit einer dicken Seidenschnur oder blos mit einem hanfenen Strick versehen waren, und wollte er seinem geliebten Neffen eine rechte Freude machen, so wählte er nicht selten eins dieser Nippstücke zum Geschenk für ihn.

Beim Essen und Trinken spielte manche Wunderlichkeit

mit. Der Kaffee wurde vom Hausherrn selbst in einer Glasmaschine bereitet und mit 60 Bohnen für jede Tasse abgezählt, auch wenn Gäste anwesend waren. Die Suppe gehörte zu seinen Lieblingsgerichten, daher denn manches böse Urtheil über diese Speise aus seinem Munde kam, und hatte er einmal seinen Spruch gethan: „Die Suppe ist schlecht!“ so gab es keine Appellation dagegen. Aber Maccaroni und Parmesankäse erfreuten sich immer einer guten Aufnahme, selbst wenn sie nicht besonders gerathen waren. Auch Fischgerichte, namentlich der schwere Schill (ein Donaufisch, welcher dem Schellfisch ähnlich ist), waren ihm angenehm, und Freitags bewirthete er gern seine Freunde damit. Konnte es ihm die Köchin dann nicht recht machen, so entschloß er sich zuweilen kurz und gut und machte selbst den Koch. Natürlich zum großen Schaden seiner Gäste, welche in dem Meister der Töne durchaus nicht einen Meister der Küche anerkennen konnten.

Beethoven lebte frugal. Zum Souper begnügte er sich mit einem Teller Suppe und einigen Resten des Mittagstisches. Gutes Brunnenwasser war sein Lieblingsgetränk, und er genoß namentlich im Sommer viel davon. Auch ein gutes Glas Bier nahm er gern des Abends zu sich, wobei ihm dann die Pfeife nnd die Zeitung Gesellschaft leisteten. Von Weinsorten zog er den Ofener Gebirgswein vor, aber da er kein Kenner war, so mundeten ihm die verfälschten Weine am besten und richteten natürlich seinen schon leidenden Unterleib noch mehr zu Grunde. Die Warnungen der Aerzte halfen nichts, denn er verstand eben nicht zu unterscheiden. Wenn nicht das ausdrückliche Zeugniß Schindlers, seines langjährigen Tisch- und Wohnungsgenossen, vorhanden wäre, so würden diese Thatsachen allein beweisen, daß Beethoven kein Trinker war, wie einer seiner letzten Aerzte behauptet hat.

In der guten Jahreszeit lebte Beethoven vom Frühjahr ab bis in den Herbst auf dem Lande. „Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht.“ So sind seine eignen Worte, und nie war ihm wohler, als wenn er namentlich in Wäldern und wilden Gebirgsgegenden umherschweifen konnte. Einer seiner Lieblingsaufenthalte war die Briel, eine Landschaft von erhabenem Charakter, und manche Nacht sah ihn hier und anderswo im Mondschein schwärmen. Bei diesen Partien flossen ihm musikalische Ideen in Fülle zu, und er unterließ es nicht, sie in dem Notizbuch, das er stets bei sich trug, zu verzeichnen. Zuweilen vergaß er dann die Außenwelt so sehr, daß er aufsprang und davon eilte, ohne seinen Hut mitzunehmen; oder er versäumte die Mahlzeit und speiste im Gasthause, während die verdrossene Haushälterin oder gar zu Tisch geladene Freunde vergebens seiner warteten. Auf der Anhöhe des Schönbrunner Hofgartens steht mitten im Dickicht eine Eiche, welche 2 Fuß über der Erde in zwei Aeste getheilt ist. Auf diesem Poetensitz hat Beethoven sich mit der heroischen Symphonie und der „Leonore“ beschäftigt.

In diese harmlosen Kreise eines einfachen Künstlerlebens trat ein „ungeheures Schicksal“, anfangs leise mahnend, dann mit dämonischer Gewalt immer mehr um sich greifend und unentfliehbar, ein Herzeleid für jedes hörende Menschenkind, aber den Musiker mit Vernichtung bedrohend.

„Im kranken Unterleib meines Freundes“, so berichtet Wegeler, „lag schon 1796 der Grund seiner Uebel: seiner Harthörigkeit und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht.“ Dazu kam, daß Beethovens Diät nicht gerade regelmäßig zu nennen

war. Wenn er erhitzt nach Hause kam, so riß er Fenster und Thüren auf, um sich durch die Zugluft abzukühlen.

Er war noch nicht dreißig Jahre alt, als er an Wegeler folgendermaßen schrieb: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen, nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, die erste Veranlassung gegeben haben. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit 2 Jahren fast meide ich alle Gesellschaft, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein andres Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden diese dazu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht an das Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meine Zerstreuungen hatte, so hielt man es dafür. Manchmal auch höre ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich ... Ich habe schon oft — — mein Dasein verflucht, Plutarch hat mich zur Resignation geführt ... Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustande niemandem, auch nicht einmal der Lorchen etwas zu sagen.“

Und an seinen schwärmerisch geliebten Freund Amenda in Kurland: „Wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Schon damals, als Du noch bei mir warst,

fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden. Ob es wird können geheilt werden, das steht zu erwarten; es soll von den Umständen meines Unterleibes herrühren."

Der Director des allgemeinen Krankenhauses, Peter von Frank, unternahm es, mit stärkenden Medicinen „seinem Unterleibe den Ton wiederzugeben und seinem Gehör durch Mandelöl aufzuhelfen". Ein „medicinischer Asinus" verordnete ihm kalte Bäder, ein „Gescheidterer" das lauwarme Flußbad. „Das that Wunder", aber sein „Gehör blieb schlecht oder ward noch schlechter". Der dirigirende Feldarzt Dr. von Vering gab ihm warme Bäder, worin jedesmal ein Fläschchen mit stärkenden Sachen gegossen wurde, dann Pillen für den Magen und einen Thee für das Ohr, worauf der Leidende sich besser befand; aber seine Ohren sausten und brausten Tag und Nacht fort. Vering ging nun zu Reizpflastern von Seidelbast über, welche auf beide Arme gelegt wurden. Weiter ging Beethoven zum Feld-Stabsarzt Schmidt, der zugleich ein vortrefflicher Violinspieler war, und dem er im Jahre 1803 das Trio Op. 38 (nach dem Septett arrangirt) widmete. Er lobte den vernünftigen Arzt und sprach seine herzliche Dankbarkeit aus, aber alle berühmten Aerzte Wiens waren nun durchprobirt und das Uebel nicht geheilt.

Nun wandte er sich an den Pater Weiß, der in dem Rufe stand, Gehörkranke geheilt zu haben. Auch dieser konnte natürlich durch das Hineinträufeln von Flüssigkeiten den Ohren keine Heilung bringen, das Uebel saß viel tiefer. Dazu war Beethoven ein wunderlicher Patient. Obgleich einer der kräftigsten und consequentesten Charaktere, besaß er doch nicht Einsicht oder Selbstüberwindung genug, sich der kleinlichen Proceduren des täglichen Experimentirens und Medicinirens vollständig zu unter-

werfen und hat dadurch eine vielleicht mögliche Hilfe und Linderung vernachlässigt.

„O wie glücklich wäre ich," schreibt er an Amenda, „wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte... aber so, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheißen hätten... Ja, Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen. Ich reise dann (beim Spiel und Composition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein."

Und in einem andern Briefe an Wegeler vom 16. Novbr. 1801: „Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig... Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, niederbeugen soll es mich gewiß nicht."

Selbst der reine Genuß der Natur, aus welchem er frische Kräfte sog, wurde ihm durch den tückischen Dämon vergiftet. „Auf einer dieser Wanderungen", erzählt Ries aus dem Jahre 1802, „gab Beethoven mir einen auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch fast gar nichts hören und wurde, obwohl ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr (was indeß nicht der Fall war), außerordentlich still und finster."

Allmählich lockerten sich die Bande, welche den Kranken an die Menschen knüpfte. Wenn der Schwerhörige gespannt lauscht und doch unsicher vernimmt, wenn er ängstlich beobachtet, um

den Mangel des Gehörs zu ersetzen, dann wuchert schon das Unkraut des Mißtrauens in seinem Herzen. So wurde auch Beethoven immer argwöhnischer, verschlossener und reizbarer, bis „der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung", selbst für seine besten Freunde, wurde. Wir verwundern uns nun nicht mehr über die Wunderlichkeiten des geprüften Mannes, und sollten wir deren noch viel mehr erfahren. Er hätte sich das Leben genommen, sagt er selber, wenn er nicht bedacht hätte, daß der Mensch nicht freiwillig vom Leben scheiden darf, so lange er eine gute That verrichten kann.

Vergegenwärtigt man sich die Lage des unglücklichen Mannes, der sich aus der Gesellschaft verstoßen und dem Spotte seiner Feinde anheim gegeben sieht, der eine Hoffnung auf Genesung nach der andern verliert, der unter Scham und Gram fürchtet, daß ihm der heilige Beruf, für den seine Seele glüht, entrissen und eine schöpferische Zukunft im Keime vergiftet wird, der den Verkehr mit seinen Freunden, der seine Kunstreisen und die Aussicht auf Erwerb aufgeben muß — wie er kämpft mit dem Gedanken des geistigen Todes und bald hofft und harrt, bald zweifelt, bald sich wieder ermannt, um von Neuem in Trostlosigkeit zu versinken, wie er dennoch dem drohenden Gespenst nur Schritt vor Schritt weicht und endlich unerschütterlich dasteht und weit entfernt, seine Leier zu zerbrechen, seinem Künstlerberufe treu bleibt und muthig weiter schafft; wahrlich, man kann sich dem Mitleid, der Bewunderuug und der Ehrfurcht vor einem solchen Geiste nicht verschließen!

„Muth!" schrieb er in sein Tagebuch. „Auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen!" Und in den Tagen gewaltiger Leiden hat Beethoven einige seiner schönsten Werke geschaffen!

Woher kam ihm die Kraft, einen so übermenschlichen

Kampf siegreich zu bestehen? Es liegt ein Trost darin, und unsere Klage mäßigt sich, wenn wir sehen, daß dem echten, begeisterten Künstler mehr wie andern Menschen die Gabe verliehen ist, sich aus den fesselnden Banden des Irdischen zu befreien.

„Willst du in meinem Himmel mit mir leben,
So oft du kommst, er soll dir offen sein,“

sagt Zeus dem klagenden Dichter; auch Beethoven entfloh, wenn auch nach schmerzdurchwühltem Ringen der einsamen Seele in die ideale Welt der Harmonien und fand hier Trost und Heilung. „Erfand doch Dädalus,“ — so schreibt er — „eingeschlossen im Labyrinth, die Flügel, die ihn oben hinaus in die Luft emporhoben. O, auch ich werde sie finden, diese Flügel!“ Sein Genius wußte nichts von den Bitterkeiten und Kümmernissen des im Staube wandelnden äußern Menschen, und trank Genüge und Seligkeit aus den Melodien, welche sein inneres Ohr hörte.

In den spätern Jahren legte Beethoven Conversationshefte an, in welche die mit ihm unterhandelnden Personen Fragen und Antworten eintrugen. Beethoven selbst bediente sich derselben nur selten, zuweilen hat Schindlers Hand die Namen der Schreibenden hinzugefügt. Dieser Hefte sind aus den Jahren 1819 bis 1827 noch 136 vorhanden, eine vortreffliche Quelle für den Biographen; nur ist das Papier leider grob und die Züge des Bleistifts, mit welchem darin geschrieben ist, haben sich oft verwischt.

In wie weit das Gehörleiden den Virtuosen und Dirigenten berührt hat, wird an einer andern Stelle erzählt werden. Hier werfen wir nur die Frage auf: beeinträchtigte das Uebel auch den Componisten? Wir behaupten: in directer Weise gar nicht. Man muß nur den Irrthum beseitigen, daß der Musiker seine

Werke von den Claviertasten ablese. Wenn er nicht ganz und gar in seiner Tonwelt zu Hause und von musikalischen Ideen erfüllt ist, diese Krücke würde gar bald in seiner Hand zerbrechen; und bedient er sich derselben auch, um seinen Geist anzuregen, wie Beethoven ja oft that, das leibliche Ohr spielt dann immer nur eine Nebenrolle. Gleichwie der Poet innerlich schaut, so auch der Tondichter; er hört innerlich, und was er niederschreibt, ist weiter nichts als die äußere Gestaltung in Notenzeichen. Welchen Werth diese Zeichen haben, und wie sie sich zu einem künstlerischen Endzweck zusammenfügen, das ist im Geiste längst empfangen und verarbeitet; und tritt nur durch die Feder zu Tage, gerade so, wie die Finger des Improvisators erst gestalten, was auf rein geistigem Wege geworden ist. Hat man doch auch nicht nöthig, den eben geschriebenen Brief laut vorzulesen, um ihn zu verstehen!

Die Sache liegt nicht viel anders, wenn es sich um die Entwickelung der musikalischen Schöpferkraft handelt. Man muß allerdings zugestehen, daß ein völlig tauber Musiker zu einem gewissen Stillstand verurtheilt wäre und von Reminiscenzen zu leben hätte. Aber Beethoven war nicht völlig taub, der Schalldeckel auf seinem Flügel genügte vollkommen, um ihn neue melodische, harmonische, rhythmische und dynamische Geheimnisse entdecken zu lassen, wenn es dessen bedurfte, und noch wenige Jahre vor seinem Tode konnte er dem Violinspieler, neben welchem er saß, hilfreiche Anweisung ertheilen, seine letzten Quartette auszuführen. Der halb Taube hat die Cavatine Es-Dur $^3/_4$ aus dem B-Dur-Quartett Op. 130 im Jahre 1825 unter Thränen componirt und gestanden, daß noch niemals seine eigne Musik einen solchen Eindruck auf ihn gemacht habe, als dieses Stück, welches ihm immer neue Thränen koste, wenn er es „zurückempfinde". Aus derselben Zeit bekennt er, daß

es ihm an Phantasie, Gott Lob, weniger fehle als sonst. Und endlich, welcher Künstler hat so große und wesentliche innere Wandelungen erfahren als Beethoven?

Aber was deuteln wir? Bedarf es noch anderer Beweise als seiner Werke. Wählet aus denselben, was ihr wollt, die schmuckvollsten oder die herbesten, die mit einem reichen Blüthenflor ausgestatteten oder diejenigen, welche von allem Beiwerk des blos sinnlichen Wohlklangs entkleidet sind, um einzig den strengen Ideengang einzuhalten; wählt aus der ganzen Zeit seines Gehörleidens vom Jahre 1796 bis zu seinem Tode — alles ist neu, alles originell, alles im Fortstreben begriffen, niemals eine Wiederholung, niemals eine Reminiscenz.

Haben menschliche Ohren musikalisch jemals besser und mehr gehört als die des Schöpfers solcher Werke? Nur messet sie nicht mit dem Maßstab des Italieners, des Ohr-Sybariten, dessen ganze Aesthetik auf Sinnengenuß steht, oder nach den Regeln der stoischen Schulgrammatiker, welche es „harmoniewidrig" finden, wenn die Idee sie überflügelt. Heut zu Tage ist es nicht mehr vonnöthen, die Vorwürfe, welche Fétis und Oulibischeff in diesem Sinne erhoben haben, zu widerlegen. Wir können vielmehr nichts Besseres thun, als den Ohren Beethovens nachzuhören, und wo wir mit ihm nicht mithören können, der Zeit zu harren, wo uns solches beschieden sein wird.

Nur eins ist noch hervorzuheben. Je mehr sich Beethoven in Folge seiner Taubheit und seines eigenthümlichen Wesens von den Menschen abschloß, je höher die Schranken zwischen ihm und dem Treiben der Welt stiegen, desto mehr lebte er im Reich des Unendlichen. Der sinnenentfesselte Geist entriß sich den realen Dingen und vertiefte sich in die Meditation und Speculation. Daher das immer neue geistige Leben, welches er seinen Tönen einhauchte, daher der Fortschritt, welchen er in

der Instrumentalmusik begründet hat, daher auch das Unverständliche, Herbe und den einfachen menschlichen Interessen Unzugängliche in manchen späteren Werken. Aber Beethoven hatte ein Recht, er selbst zu sein.

Achtes Kapitel.

Clavierwerke der zweiten Periode.

Man unterscheidet drei Perioden des Beethovenschen Styls, und wir acceptiren diese Eintheilung, um einen äußern Anhalt zu haben. In Wahrheit aber ist der Styl nur einer, wie der Mensch, und es kann nur von seiner Entwickelung die Rede sein.

Beethoven wurde reicher und majestätischer, wie der Strom, der sich von seinem Ursprung entfernt, er wurde kräftiger und strenger, wie der Mann, welcher den Jüngling hinter sich läßt, er entfaltete in neuen Formen einen neuen Inhalt, wie der Baum seine Blüthen zu Früchten entwickelt; aber er blieb immer derselbe.

In der zweiten Periode seines Schaffens, welche wir mit den runden Zahlen Op. 20 bis Op. 100 abschließen, erscheint uns Beethoven kräftiger und erhabener als in der ersten.

Es ist keine leichte Sache, die Analyse musikalischer Werke, namentlich der Instrumentalmusik. Die Schwierigkeit liegt in der sprachlichen Bestimmung des Toninhalts, denn die Musik redet zwar eine allgemeine, eine Weltsprache, welche Jedermann verständlich ist, aber sie ist der Wortsprache nicht homogen. Die

Resultate der Musikwissenschaft ferner, welche diese Schrift in populärer Weise darzulegen hat, sind so zweifelhafter Natur, daß schon viel erreicht ist, wenn der Interpret einer Musik auch nur ein annäherndes Einverständniß mit seinem Leser erzielt. Sagt doch Lenz ausdrücklich: „Man hat nur der dem Instrumentaltexte zu Grunde liegenden Idee auf die Spur zu kommen, und den für die Interpretation obersten Grundsatz im Auge zu behalten. Es kommt nicht darauf an, daß die Interpretation die richtige sei, sondern darauf, daß es die richtige sein könne." Und Marx: „Mag die Deutung hier oder dort irren, es ist schon dieses bezeichnend und bezeugend, daß die musikalischen Werke gereizt haben, sie zu deuten und auszulegen."

Die malerische Fähigkeit der Töne ist am leichtesten verständlich. Die Glockenklänge und der Marschrhythmus des Chopinschen Trauermarsches zaubern uns ein pomphaftes Leichenbegängniß vor die Seele, Lißzt erzeugte auf dem Piano einen künstlichen Donner, Gewitter und Vogelgesang malt uns Beethoven in der Pastoral-Symphonie, im „Don Juan" schreitet der schwere Schritt des steinernen Gastes daher, die Elfen spielen in Mendelssohns „Sommernachtstraum", und es sprüht wie Funken in der Etüde »Les étincelles«. Die wogenden Wasser, der Sturm, das Spinnrad, Pferdegalopp und hundert andere Phänomene haben in der Musik Gestalt gewonnen. Man erkennt bald, daß hierbei die Naturerscheinung durch die musikalischen Klangmittel idealisirt wird, und zwar in so hohem Grade, wie kein andres Kunstmaterial es vermag. Aus der Anschauung quillt eine poetische Stimmung hervor, welche die Schlacken der Wirklichkeit abstreift und sich innig an das verklärte Naturobject anschließt. Wir trauern mit Chopin, wir erfreuen uns der idyllischen Bilder der Pastoral-Symphonie, der steinerne Gast macht uns vor dem unbekannten Jenseits schau-

dern, und die Elfen entführen uns in das heitere Land der Sage; eine Reihe von Gedanken und Gefühlen knüpft sich zu einem kräftigen Seelenreiz zusammen.

Die zweite Fähigkeit, welche den Tönen innewohnt, bezieht sich auf die unmittelbare Erweckung von inneren Seelenzuständen. Die Töne flüstern und stürmen daher, sie liebkosen und schmeicheln, sie poltern und drohen, sie wallen auf und sterben dahin, sie locken, stoßen ab, klagen, jubeln u. dgl. Dasselbe thut die anschauende Seele ihnen nach, und ihre Gefühlsbewegungen sind so reich und mannigfaltig, als die bildsamen Formen der Tonverbindungen und der verschiedenen musikalischen Instrumente. Aber diese Gefühle sind nur einseitig und unvollständig, sie müssen an Gehalt und Tiefe gewinnen, der Geist mit seinem Denken und Wollen muß sich in sie versenken und in ihnen leben und weben, um sich in das Reich des Ideals zu erheben.

Hier tritt der wichtigste Factor der Tonwirkung ein: es ist der dem menschlichen Gemüth sympathische Reiz der Tonverbindung, so räthselhaft in seinem Ursprung, als bestimmt und folgenreich in seiner Wirkung, einer rein sinnlichen Quelle entsprungen, aber in seiner seelenbewegenden Gewalt ganz und gar vom Geiste erfüllt. Auch der Linie wohnt dieses Räthsel inne wie dem Tone, sie sind beide Vertreter der Idee und stehen keinem andern an Wahrheit und Bestimmtheit nach. Der innere Zusammenhang dieser geistigen Bewegung mit dem musikalischen Apparat ist eben das Geheimniß des Componisten, gleichwie es Gottes Geheimniß ist, warum das Sonnenlicht uns erheitert und der Mondschein uns bezaubert. Warum ist das Allegretto des E-Dur-Quartetts von Beethoven so voll von tiefer Klage, als sei die Welt zu klein für sie, und das Menschenherz zu schwach, um sie zu tragen? Was erfüllt das D-Moll-Adagio in der C-Dur-Sonate Op. 10 mit unendlichem Gram? Worin

liegt es, daß das Finale des Mozartschen G-Moll-Quartetts lauter Jubel ist und das Trio-Andante in dem Scherzo des Schubertschen Quintetts voll mönchischer Düsterheit? Man kann Manches sorgsam wie der Anatom zerlegen, man kann mancherlei Ursachen und Gründe entdecken, aber das Mysterium des sympathischen Reizes der Tonverbindung bleibt so verborgen, wie der letzte Grund einer Naturerscheinung.

Beethoven war der hohe Priester dieses Mysteriums.

Darnach ergiebt sich die Aufgabe, welche der Analytiker seiner Werke übernimmt. Er darf nicht so verfahren wie der Franzose Momigny, welcher die bekannte Fis-Moll-Fuge von Händel in erheiternder Weise also erklärt: „Ein ehrenwerther, aber strenger Vater befiehlt seiner Tochter das Opfer ihrer Liebe. Diese kann den Gegenstand derselben aus ihrem Herzen nicht verbannen und sagt zu ihrem Vater: O mein Vater, laß Dich erbitten! (Hier werden die Noten angeführt.) Der unbeugsame Vater antwortet: Nein, nein, gehorche! Und während der Vater seine ernste Weigerung ausspricht, wendet sich die Tochter an ihre Mutter mit den Worten: Bitte für mich, meine Mutter!" Derselbe Lehrer der Harmonie und Composition schreibt über die Haydnsche Symphonie mit dem Paukenwirbel: „Einer sagt zum andern: Du bist es gewesen, der Furcht gehabt hat. (Es soll die Scene nach dem Gewitter sein, bei welchem die Pauke den Donnerschlag gemacht hat.) Ach, mein Gott! spricht die Violine, was habt ihr euch gefürchtet! Die Flöte antwortet: Ich habe keine Furcht gehabt. Die Oboe antwortet dasselbe. Die Hörner und die Trompeten sagen: Das ist nicht wahr, das ist nicht wahr! Nein, nein, nein, nein! Die Clarinette: Guter Gott! welcher Schrecken! Ja, ja! Die Pauken: Nein, nein! Die Bässe: Ja, ja!"

Die Musik kann nicht discutiren. Oulibischeff sagt mit

Recht: „Nicht einmal einen Freund kannst Du zum Mittagsessen einladen mit bloßer Musik.“

Der Interpret hat sich auch vor Ueberschwänglichkeiten anderer Art zu hüten. Die Musik wendet sich zuerst und hauptsächlich an das Gefühl, aber wenn sie Dich über diese armselige Wirklichkeit hinausheben soll, so muß sie in die Tiefe Deines Innern greifen und den denkenden und wollenden Geist mit sich reißen. Wenn sie Dir nicht „Feuer aus dem Geist schlägt“, wie Beethoven sich ausdrückt, so hast Du leeres Stroh gedroschen. Was helfen alle die überseligen und phantastischen Gefühlsergüsse, mit welchen Oulibischeff seinen Mozart-Fanatismus bekleidet? Freilich, sein Beethoven-Antagonismus ist nicht von größerer Bedeutung gewesen. Deshalb dürfen wir nicht verfahren, wie der genannte Erklärer, wenn er sich so ausläßt: „Man denke sich einen phantastischen Carneval, einen sinnenbethörenden Sabbath in Tönen, wo die Dämonen in der Menschenbrust — die Leidenschaften — Damen und Ritter in spanischer Tracht uns nach der Reihe in ihrem Taumelgeist umhauchen. Man sieht sie an und — o unerhört! Maskerade ohne Gleichen! — Statt der Gesichter erscheinen die Seelen. Man erkennt Niemand. Aus dieser balsamischen und glühenden Luft, die ein Gemisch von Oxygen mit Wollustgas, — aus dieser Helle, in welcher alle prismatischen Farben spielen, — geht man dann plötzlich zur Dunkelheit und eisigen Kälte der Katakomben über. Ein finstrer Schlund nimmt euch auf und versetzt euch den Athem und umstrickt euch wie eine Riesenschlange. Ihr steigt und steigt immer tiefer in diese endlose Höhle hinab, die Verengerung der Wände verursacht euch Erstickungsfälle, bei denen ihr fühlt, daß sie ewig zunehmen müssen. Doch da hat sich mit dem Modergeruch der Verwesung eine bleiche Helle in der Finsterniß verbreitet. Sie entsteigen, die eine wie der an-

dere, einem vor euch liegenden Leichnam. Der Leichnam richtet sich auf" u. s. w. Die höllische Vision nimmt natürlich erst ein Ende, wenn der Leichnam euch angestarrt und in seine Arme eingeschlossen hat. Und all dieser tolle Aufwand, um jene überirdisch schönen vier Tacte Adagio „di rider finirai pria dell' aurora" zu erklären, welche Don Juan auf dem Kirchhofe hört!

Es ist ein vergeblicher Versuch des Interpreten, in Worten einen adäquaten Ausdruck für den wesentlichen Inhalt einer Musik zu finden, d. h. in Worten Musik machen zn wollen. Die Musik hat ihre eigne Sprache, sie redet in Tönen, wie der griechische Tempel in Steinen, wie der Maler in Conturen und Farben.

Du kannst den Tempel beschreiben und einen Abriß von ihm geben, Du kannst die sixtinische Madonna beschreiben und nothdürftig schildern, aber Du kannst keine Musik beschreiben. Die Töne bilden eine Welt für sich, unter allen sinnlichen Mitteln sind sie der innerlichste Ausdruck des Seelischen und verschließen sich einer Uebertragung. Wo das Wort aufhört, fängt die Musik an, deshalb ist ihre Sprache unübersetzbar, das Wort stammelt ihr nur nach.

Was soll sich der Leser denken, wenn er bei einem sonst bedeutenden Analytiker Beethovens liest: „Z u c h t e n e Unschuld und z a h m e Heiterkeit" liegen in dieser Musik. Oder wenn ein anderer übersprudelnder Erklärer den dritten Satz der D-Dur-Sonate Op. 10 also charakterisirt: „Dritter Satz. Menuetto. Die blaue Schleife." (Das soll eine Erinnerung an vergangene Liebe sein.) Oder wenn Lenz „den Beethovenschen Symphoniebau mit den idealen Errungenschaften der Jahrhunderte politischer Geschichte" vergleicht und die Beethovensche Symphonie den „Sieg des Orchesters über die Welt" nennt. Man kann es begreifen, wenn unser Heiland sagt: „Ich habe die Welt überwunden" und wenn der Christ singt: „Ich werde mit einem in

allem ergötzt"; aber Lenz spricht von einer „Symphonie-Philosophie" und behauptet: „Alles in einem sein ist der Grundgedanke der Beethovenschen Symphonie. Er schickt Haydn und Mozart, die unsterblichen Schöpfer des Welt-Oratoriums und der Welt-Oper, an die Bratsche und an die Pauke im Eroica-Orchester, um den Begriff der großen Beethoven-Symphonie kennen zu lernen." „Der unvergängliche Ruhm Beethovens", fährt er dann fort, „besteht darin, die Weltgeschichte instrumental gedacht, noch über die Grenze der Geschichte hinaus als Prophet instrumental niedergeschrieben zu haben."

Nein, nein. Also kann man den Geist der Musik nicht reden lassen. Je geschwätziger er wäre, desto weniger würde man ihn verstehn. Polyhymnia wird sinnend und mit dem Zeigefinger auf dem Munde abgebildet.

Die große Sonate für Pianoforte in As-Dur Op. 26

ist dem Fürsten Lichnowsky gewidmet. Schon die Dedication beweist, daß sie zu denjenigen gehört, von denen Beethoven zu sagen pflegte: „Sie hat sich gewaschen." Es entfaltet sich hier ein bedeutender Clavierapparat, in allen ihren Sätzen begegnen wir neuen phantasiereichen Formen, sie bleibt in den Grenzen des claviermäßigen Ausdrucks ohne irgendwie an den Symphonie-Styl zu erinnern, und was ihren höchsten Ruhm ausmacht: sie ist wie keine andere populär und erhaben zugleich. Es müßte ein gänzlich amusisches Gemüth sein, welches von diesem einfachen, aber aus einer überirdischen Welt stammenden hehren Thema, von diesen reichen Variationen, von diesem schauerlichen, düster brütenden Trauermarsch auf den Tod eines Helden und von diesem bei aller Beweglichkeit und bei aller Lust doch noch mit trauervoller Wehmuth überhauchten Finale nicht erwärmt würde. So sehr spricht sie zum Herzen. Sie verdient daher mit Recht den Namen einer großen Sonate, welchen ihr Lenz ab-

spricht, weil sie mit Variationen anfängt. Diese kleinere Form ist dem Inhalt und seiner ergreifenden Gewalt gegenüber gleichgültig, sie legt vielmehr noch ein weiteres Zeugniß für den Componisten ab, welcher in unerreichter Meisterschaft auch der Variation seinen tiefen Geist einhauchte. Dasselbe geschah mehr als ein Mal.

Sonata quasi una fantasia,
dedicata alla Damigella
Contessa Giulietta Guicciardi.
Op. 27. No. 2 in Cis=Moll.

Diese Liebessonate wird in manchen Ausgaben fälschlich als der Fürstin von Lichtenstein gewidmet angeführt. Die Nr. 1 desselben Werks (in Es=Dur) ist allerdings dieser Dame zugeeignet, aber was der Componist eigentlich wollte, das erzählt die Nr. 2. Beethoven nannte sie quasi una fantasia, eine Phantasie=Sonate, weil sie ohne einen ersten Allegrosatz ist und auch sonst von der hergebrachten Form abweicht, und er hatte Recht. Auch seine Liebe war ja gewissermaßen ein Phantasiebild, „eine Blume zwischen zwei Abgründen“, sagt Lißzt mit treffendem Ausdruck, womit er zugleich das Allegretto zwischen dem Allegro und dem Finale bezeichnet; und Beethoven sah den Abgrund, in welchen sie ihn stürzen würde. Die gemüthlichen Wiener haben der Cis=Moll=Sonate den Namen Lauben=Sonate gegeben, indem sie der Sage Glauben schenkten, daß Beethoven das Adagio in dem Laubengange eines Gartens vor seiner Giulietta improvisirt habe. Von Rellstab rührt die Benennung Mondschein=Sonate her, er verglich das Adagio mit dem Vierwaldstätter See bei Mondschein.

Dieses Adagio hat manche Thränen fließen sehen. Müde und leise, „in schwebender Pein“, schleicht die schwermüthige, entsagende, trauervolle Melodie in den Tiefen des Basses, als

ob sie alle Hoffnung hinter sich lassen wollte, und umhüllt sich mit schattigen und mysteriösen Arpeggien. Es ist kein leeres bedeutungsloses Vorspiel, wie Manche meinen, denn dieselbe Melodie tritt im 20sten und 56sten Tact mit modulatorischen und rhythmischen Veränderungen in der Oberstimme und contrapunktisch im 10ten Tact im Baß auf.

Das rührende Klagelied erhebt sich dann in die Oberstimme (Tact 5), als ob es Trost suche, aber von keiner Leidenschaft getrübt, athmet es ganz und gar Ergebung und Resignation. Pianissimo, denn es weiß von keiner Hoffnung, irrt es schmerzlich aus E-Dur nach E-Moll (Tact 10 und folgende), und weiter erhebt es sich zu heißem Flehen, aber immer ermüdet es wieder und überläßt nach kurzen Abschnitten dem mitleidenden Baß die trostlose Verneinung. Zuletzt (Tact 42) wird die Klage noch schmerzlicher, aber auch noch leiser und versinkt in die Tiefe der eintönigen Dominante, um den leeren melancholischen Triolen das letzte Wort der Trauer zu lassen.

Das Allegretto blüht wie ein Blümchen seliger Erinnerung nur einen Augenblick und weicht plötzlich dem entfesselten Sturm.

„O denke mein! Lebe wohl! Auf ewig!“ diesen Sinn, wie ein namhafter Interpret will, können wir in dem zweiten Satz nicht finden; noch weniger hat man das Recht, ihn für überflüssig zu halten.

Im Presto agitato ist der ganze Contrast der brennenden Leidenschaft gegen die Entsagung enthalten. Eine heftig wilde Passage steigt jedesmal in Sechszehnteln gegen zwei volle Accordschläge auf. Nach der Fermate vereinigt sie sich mit einer nicht minder leidenschaftlichen Melodie, welche aber gewissermaßen den Zorn und die Verzweiflung zu Wort kommen läßt. Das ist die einfache Grundanlage des Finalsatzes, aber wie er immer wieder anstürmt gegen das Schicksal, wie er ihm „in den Rachen greift“,

wie er tobt und rast und klagt und sich beruhigt, um von Neuem den Kampf zu beginnen und ihn unbesiegt zu enden — das können schwache Worte nur lallen, wir legen sinnend den Finger auf den Mund.

„Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus."

Dingelstedt schreibt über diese Sonate: „Die Dedication an die Gräfin führt auf keinen Liebesseufzer. Wenn große Leute in Liebe sind, dann dichten sie auch große Sachen, einen Faust oder König Lear."

Die Trilogie Op. 31, drei Sonaten für Pianoforte in G-Dur, D-Moll, Es-Dur, welche der Gräfin Browne, und
die große Sonate für Pianoforte in F-Moll Op. 57, welche dem Grafen Franz Brunswick gewidmet ist,

sind namentlich ein Denkmal des Fortschritts, welchen Beethoven in der Kraft und in der Kunst des musikalischen Ausdrucks gemacht hat. Ihm stehen nicht die Mittel des Orchesters zu Gebot, dennoch wagt er sich an die höchste Aufgabe, auf dem Clavier und durch das Clavier ganze Schätze des Seelenlebens kund zu thun. Von der sogenannten Haydn-Sonate Op. 2 bis hierher war ein weiter Weg.

Betrachten wir zuerst die D-Moll-Sonate, die werthvollste des Op. 31. Wollten wir Beethovens Programm, welches er Schindler an die Hand gab, als dieser um einen Schlüssel zu den Sonaten Op. 31 D-Moll und F-Moll Op. 57 bat, um Rath fragen, so würde uns wenig gedient sein. Beethoven antwortete lakonisch: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm." Wir müssen gründlicher zu Werke gehen.

Was will dieses Largo, welches einen einzigen unfesten Accord arpeggirend auseinander legt, um in einem unruhig eilenden Allegro aufgelöst zu werden und nach vier Tacten wiederzu-

kehren? Offenbar ist dies eine Einleitung, die noch im Sinnen begriffen ist, und auch das Allegro ist noch nichts Fertiges, denn es ruht wie fragend auf der Dominante. Wiederum treten diese flatternden Allegro-Achtel auf und werden um so ängstlicher, je mehr die Begleitung sie verläßt. Erst im 21sten Tacte tritt das Hauptmotiv ein; die Unentschiedenheit, das fragliche, spannende Ringen hat ein Ende. Das Hauptmotiv, von rührigen Triolen begleitet, herrscht nunmehr in aller Kraft, und eine bittende, leise klagende Stimme geht ihm parallel. Noch fünf Mal wiederholen sich diese parallelen Glieder, von der bittenden Stimme bleibt nur noch ein einziger Nothschrei in der Höhe übrig. (Sforzato.) Wie aus dem Largo das Hauptmotiv hervorgeht, so aus dem einleitenden Allegro das Gegenmotiv (Tact 41), welches nun noch ängstlicher — Beethoven hat ausdrücklich Agitato vorgeschrieben — von peinlichen Viertelpausen unterbrochen, forteilt und dann von kräftigen Schlägen, dann von grollenden Bässen mit gesteigerter Bewegung in die Höhe hinauf übernommen wird. Der Kampf beruhigt sich und nimmt im zweiten Theil eine andere Gestalt an. Das Hauptmotiv in Fis-Moll wird von Triolen umschwirrt, der Nothschrei ertönt noch kräftiger im Octaven-Unisono, das Largo wird recitativisch, als versuche es zu sprechen. Vergeblich, jene Unheil verkündenden Sturmvögel flattern wieder herein, und in dem Schluß-Allegro vereinigt sich noch einmal der ganze Kampf, doch in geringerer Heftigkeit und bald mit leisem Grollen pianissimo sich besänftigend.

Wer nun sich verleiten lassen wollte, in diesem Satz einen in Musik gesetzten Sturm mit Schiffbruch zu suchen, würde sowohl das Wesen der Instrumental-Musik, als den Sinn des Beethovenschen Programms verkennen. Der Componist überläßt dergleichen Aufgaben dem Pinsel, er wirkt auf mehr innerliche Weise und spricht vom Geiste zum Geiste. In der Sonate

ist weder der Schiffbruch, mit welchem das dramatische Phantasiestück Shakespeares sich einleitet, zu suchen, noch irgend einer seiner Charaktere; vielmehr mag die Idee des Ganzen, der Contrast des Guten und Bösen (Ariel und Kaliban), oder noch allgemeiner gefaßt der Sturm des Lebens, welcher die geängstigte Seele zwischen günstigen und feindlichen Elementen umhertreibt, dem Instrumentaltext zu Grunde gelegen haben. Beethoven setzt das Schicksal in Scene, aber nicht irgend ein äußeres Ereigniß, sondern den Gährungsproceß, welchen der inwendige Mensch zu durchleben hat. Hier die ewige räthselvolle Macht von oben, dort die Gedanken, „die sich untereinander verklagen oder entschuldigen", und die Ergebung in den höheren Willen.

Das mystisch angehauchte Adagio, wie es Lenz nennt, scheint uns volle Versöhnung und Erlösung auszusprechen. Noch rührt Ahriman die feindlichen Geister auf, aber sie werden von Ormuzd zum Schweigen gebracht, der die Oberhand behält. Der letzte Satz (Allegretto) schwimmt dann auf geebneten Wogen dahin, keine Störung tritt mehr ein, und die gehobene Seele überläßt sich der ungetrübten Freude eines heitern, in sich beruhigten Daseins. Ein originelles Clavierstück, spielfreudig und effectvoll, wenn auch ohne besonders erfindungsreich und in der thematischen Ausführung gründlich zu sein; aber es hat einen unvertilgbaren Finale-Charakter und schließt die ganze Sonate in einen einheitsvollen Tonring.

Die Sonate Op. 57 hat man mit einem Epitheton ornans belegt und sie appassionata genannt, aber mit eben so wenig Recht, als die Sonate Op. 28 in D-Dur zur Pastoral-Sonate gestempelt ist; jenes Epitheton besagt eben nicht viel, und wie viele Sonaten Beethovens verdienten dann die gleiche Bezeichnung!

Gleich das erste Allegro assai setzt eine Melodie mit schat-

tigen leeren Octaven düster und fast recitativisch fragend ein, im 11ten, 13ten und 15ten Tact erhält sie eine schauerliche Antwort (Des, Des, Des, C). Es sind nächtige Phantome, welche aus einer schwankenden Nebelwelt heraufziehn, sie bringen keinen Frieden und keine Beruhigung; der Charakter des ganzen Werkes ist damit bestimmt. Die organische Structur des ersten Satzes geht über die hergebrachten Schulregeln hinaus, die Modulationen sind kühn und trübe, der Rhythmus wechselnd und fast zerrissen, der Ausdruck in phantastischer und fast gespenstischer Weise bald schwül, bald vulkanisch herausbrechend, bald milde und fast kosend, bald mit Gluten des Gefühls uns überschüttend.

Der zweite Satz Adagio, ein ernster, kaum bewegter Gesang, erhebt sich in himmlische Sphären, wo der Friede wohnt. Wenn er in dem zweiten Liedsatz von As nach Des, nach F und As aufsteigt, ist er gleich dem Gebet des Psalmisten, der aus tiefer Noth zum Herrn schreit. Nach drei Variationen, in welchen dieser ernste Gesang ausgeführt wird, schließt sich das Finale an.

Ueber dieses mag einmal Marx in einer seiner Analysen sich vernehmen lassen: „Das Finale rauscht gleich dem Nachtsturme daher. Der Ueberlieferung zu Folge ist es in einer Sturmnacht von Beethoven empfangen worden. Wohl mag der äußere Sturm dem Tondichter die letzte Aufklärung oder Entschließung gegeben haben, aber sicher war der Sturm schon in seiner Brust, bevor man außen sein Tosen vernahm. Wer jene Gesichte geschaut, die der erste Satz enthüllt hat, wer in jenem emporschwebenden und wieder verlöschenden „de profundis" Zuflucht gesucht, deß Leben ist Sturm. Und wenn er ein Mann ist, gleich Beethoven mild und gut im Herzen, unverzagt und trotzig im Sausen des drohenden Mißgeschicks, der singt muthig

und laut: „Dem Schnee, dem Regen, dem Sturm entgegen, immer zu, immer zu, ohne Rast und Ruh.“

„Jener Accord, der den vorigen Satz nicht geschlossen, aber geändert hatte, klingt nach längerm Anhalt in scharfen Griffen und fest gezeichneten rhythmischen Schlägen weiter. Und nun nach einer Pause der Erwartung fängt der Sturm in der Höhe ganz leise an, seine dunklen Schwingen zu regen, wie Jeder ihn schon in den höchsten Wipfeln des Waldes spielen gehört, ehe er die Krone faßt und die Stämme der Eichen erschüttert. Aber es ist nicht auf ein Naturbild abgesehn, es ist ein Sturm in der Seele, der nur einen Augenblick lang jenem verglichen werden durfte.

„Glatt und leise beginnt die Flucht der Töne, höchst gebunden, accentlos, der letzte Ton verkürzt abgehoben; immer tiefer wühlt sie sich, der Schall wächst, wird sehr stark, grollt lange in der Tiefe, wird dumpfer und stiller und steht. Der Sturmlaut rauscht weiter . . . . In das fortbrausende Sausen hinein tönt „Wanderers Nachtlied“, hineinrufend, sich durchkämpfend durch den Luftschwall, das letzte Wort von ihm verschlungen — kaum daß der Baß den verlorenen Schluß andeutet. Fester setzt sich unter dem Sausen das zweite Lied durch, und der Sturm saust fort und deckt mit seinem Anhauch und seinen langen Schwingen alles, läßt auch den Seitensatz mit seinen klagevollen Accenten nicht aus der ängstlichen Haft frei.

„Das alles und noch Unaussprechliches muß in der Darstellung erkennbar werden.“

So weit Marx. Wir überlassen dem Leser, mit dem Erklärer Abrechnung zu halten, und erzählen nur noch von der Entstehung dieses sturmnächtigen Satzes, welcher zuletzt in einem Presto sein eignes Toben überbietet und den muthigen Ringer doch nicht beugen kann. Bei einem Spaziergange mit Ries ver-

irrte sich Beethoven so, daß er erst um 8 Uhr nach Döbling in seine Wohnung kam. Den ganzen Weg über hatte er für sich gebrummt und geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf Ries' Frage, was das sei, antwortete er: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der F-Moll-Sonate eingefallen. Als er ins Zimmer trat, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Clavier, und nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über dem neuen Motiv. Endlich stand er auf und war erstaunt, Ries noch gegenwärtig zu finden. „Ich kann Ihnen heute keine Lection geben," sagte er, „ich muß noch arbeiten."

Die

G-Dur-Sonate des Op. 31

sprüht in ihrem ersten Satze von neckischem Humor über. Der kurzen Vorrede folgt ein noch kürzeres charakteristisches Wort, das Motiv, jene fortissimo, dieses piano. Sowohl durch diesen dynamischen Gegensatz, als durch einen entschieden ausgesprochenen Rhythmus und durch mannigfache melodische und harmonische Veränderungen erhöht es den Ausdruck jovialer Laune und spannt unsre Aufmerksamkeit. Der Gang entlehnt seine Elemente aus der Vorrede und breitet sich in rollenden Octaven aus, bis er auf der Fermate D steht. Wiederum beginnt der kleine Kobold, der in dem Motiv steckt, seine scherzende Rede, um dann einem behaglichen Gegenmotiv die Herrschaft zu überlassen. Bis zum Ende des ersten Theils. Demselben Spiel, aber in neuen Wendungen und in lebhafteren Bewegungen, begegnen wir im zweiten Theile. Dreimal läßt das Kobold-Motiv seine Laune an uns aus, zum Schluß umgaukelt es uns mit gewechselten neckischen Masken, schlägt eine spöttische Lache auf und verschwindet leise. Es liegt eine köstliche Frische und ein echt deutscher Humor in diesem Allegro.

Das Adagio gracioso entfaltet einen edlen Gesang. Es ist effectvoll und mit fast italienischem Wohllaut gesättigt, aber es hat so wenig wie das Rondo hervorragende Momente der Erhebung oder der Versenkung in tiefsinnige Gedanken. Dem letzteren möchte übrigens auch eine feste Grundstimmung und eine gleichartige Entwickelung des idealen Inhalts abzusprechen sein, wie ausführlich und sorgsam auch die thematische Arbeit erscheint.

Die

dritte Sonate des Op. 31 in Es-Dur

ist hingegen von durchaus einheitlichem Wesen, voll lauter Scherz und Lust und Ausgelassenheit, welche durch kein Adagio gestört und nur durch ein Menuetto unterbrochen werden, dem wir wenigstens zulächeln müssen. Im ersten Satz bestimmt schon das kurz abgerissene Motiv dieses Wesen. Wie dasselbe sich auch anstellt, wie es sich erweitert, wie es melodisch und rhythmisch verändert wird, wie es die Stimmen wechselt und seine Schalkheit selbst ins Gegenmotiv überträgt, immer nöthigt es uns eine heitre Theilnahme auf, welche durch die schlagenden Staccatos der Gänge, durch die eilenden Begleitungs-Sechszehntel und durch die blitzenden Triller des Gegenmotivs keineswegs vermindert wird: Das Scherzo, pikant und elfenhaft, das Menuetto naiv mit einem großartigen Trio, das Rondo stürmt mit Brausen dahin und entführt uns in die Zauberlande Oberons.

Die

große Sonate Op. 53 in C-Dur,

welche wahrscheinlich im Jahre 1805 erschienen und dem Bonner Freunde und Gönner, dem Grafen Waldstein, gewidmet ist.

Der erste Satz kennzeichnet sich wie viele von Beethovens Werken durch ein kurzes, eintactiges Motiv, welches von zwei die Begleitung vorausnehmenden Tacten eingeleitet und ins Licht

gestellt wird. Der gestaltungsfreudige Componist wirft diese drei Tacte in sein Kaleidoskop, die Einleitung erscheint in B, in F, das Motiv erweitert sich und modulirt, es steigt in die Tiefe und in die Höhe, endlich ruht das „freudige Herzensregen" auf der Fermate in G. Nun neuer Wechsel und gesteigerte Bewegung zu kurzem Gange, der zum Gegenmotiv in das helle E-Dur leitet; man wiegt sich wohlgemuth im Spiel der Töne. Das zweite Thema — alles noch piano, nur hin und wieder anschwellend — ist ruhig und warm, aber bald wird es wieder von freudigem Spiel umzogen, und unter lebhaften Figurirungen, welche zum Forte und Fortissimo anwachsen, geht es zum fröhlichen Ende. Das Alles potenzirt sich im zweiten Theil. Lebensvolle Freudigkeit im Hauptmotiv, beseligende Innigkeit im Gegenmotiv, jene bis zur bacchantischen Lust gesteigert, diese mit süßem Selbstvergessen labend, jede durch ihren Gegensatz gehoben. Das Gegenmotiv tritt zum Schluß noch einmal in dem Grundton piano und ritardando ein. Plötzlich (a tempo) räumt es seinem Gegner den Platz, noch ein rollender Gang (ff) zum Schlußaccord, und das bunte, schöne Bild ist verschwunden.

Ein unerschöpflicher Reichthum musikalischer Formen liegt in diesem Satze vor unsren Augen, und die eindringliche Gewalt des Ausdrucks bezwingt Ohr und Herz. Wenn die Töne sich in übermüthiger Freude tummeln, umarmt und küßt sie der Gedanke, wenn des Künstlers Lust am sinnlichen Spiel sich einem seligen Behagen ergiebt, so bekränzt er sich doch noch mit Rosen und überschüttet uns mit ihren duftenden Blättern.

Man begreift kaum, wie hiernach noch ein Forschritt, noch eine Steigerung möglich ist, und dennoch ist sie vorhanden. Denn in dem Adagio beginnt eine neue, eine ernste Stimmung. Wolken ziehen über die Sonne, eine düstere Schlucht thut sich zwischen zwei grünenden Bergeshöhen auf. Zuerst treten uns

abgebrochene, harmonisch und rhythmisch wechselnde Fragen an, dann eine sehnsuchtsvolle Cantilene und wieder jene mystischen Fragen. Nun antwortet das Rondo (attacca subito), und Alles ist wieder Sonnenschein. Aber es ist die Sonne einer schöneren Welt, die über dem Rondo leuchtet, einer Welt, in welcher Unschuld und ewiger Friede wohnen, in welcher wir jedoch niemals mehr heimisch werden können, weil sie uns ihre Thore für immer verschlossen hat.

Das herzige Motiv des Rondos ist einem rheinischen Volksliede entnommen und eine Erinnerung an die glückliche Jugendzeit Beethovens. Als er noch in goldbordirter Uniform mit fröhlichen Kameraden an den Ufern des Rheins wanderte und sich auf seinen Wellen schaukelte, als er jeden Donnerstag nach dem schönen Godesberg zur großen Akademie hinauszog, wo hohe Gönner und Freunde ihm Achtung und seiner Kunst Beifall erwiesen, als ihn Graf Waldstein mit künstlerischen Aufträgen beehrte und seiner Muse durch Aufgaben zu Variationen, Phantasien u. dgl. immer neue Nahrung gab, als er im Breuning'schen Hause, von vertrauten Altersgenossen umgeben und von einer mütterlichen Freundin geleitet, Liebe um Liebe erfuhr und in jugendlicher Heiterkeit seine Possen trieb — ach, welche selige Zeit war das! Wer kennt nicht die Wonne der Jugenderinnerung! Wer gedenkt nicht des Orts, wo seine Wiege stand, mit stillem Weh und stiller Lust! Beethoven gedachte seiner Heimath mit der treuesten Anhänglichkeit. In den Sorgen und Nöthen des täglichen Lebens und unter den harten Schicksalsschlägen, die er erlitten hatte, erschien sie ihm wie ein verlornes Paradies, und es blieb Jahre lang sein Lieblingswunsch, einmal nach Bonn zurückzukehren, aber besser und größer, wie er sagte, um der Vaterstadt seinen Dank abzutragen und seine Kunst im Dienst aller Hilfsbedürftigen zu verwerthen. Wie das ganze

glänzende Clavierstück Op. 53 ein Dankopfer für den Mann ist, welcher dem Jüngling die rauhen Lebenswege gebahnt und ihm die höchsten Ziele seiner heiligen Kunst vorgesteckt hatte, indem er ihn nach Wien beförderte, so ist das Rondo ein Gruß an die geliebte Heimath. Dies muß ins Auge gefaßt werden, um es ganz zu verstehen und zu würdigen.

Leise (sempre pianissimo) setzt das echt volksthümliche Thema ein, vervollständigt sich (Tact 9) auf der Dominante, wiederholt und erweitert sich und hat im 20. Tact sein Wesen vollendet, indem es wie unbefriedigt nicht mit der Tonica, sondern mit der Dominante schließt. Es tritt nun in eine höhere Lage und nach einem Orgelpunkt von vier Tacten zuletzt unter rollender diatonischer Begleitung auf. Dieser schlichte Volksgesang mit seinen zugleich freudigen und wehmüthigen Klängen, mit seiner kurzen Abweichung nach Moll hin (Tact 15 und 19), mit seinen humoristischen Nachschlägen (Tact 4, 8 u. s. w.) und lebhafter Begleitung (erst pianissimo, dann crescendo und fortissimo in energischen Staccatos) ist ein wundervoller Ausdruck der wehmüthigen Jugenderinnerung, die, von Sehnsucht erfüllt, in dem Andenken an die tausend dahingeschwundenen unschuldigen Freuden einer bessern Zeit schwelgt.

Nun schwingt die Phantasie des Tondichters den Zauberstab. Feste Triolengruppen (Tact 62) leiten zum Gegenmotiv über, welches in A-Moll einen mächtigen Gang einschlägt und sich dann beruhigt an das Heimathslied anschließt (decrescendo, pianissimo). Dieses erwacht wieder (Tact 114) und umgießt uns mit seligen Reminiscenzen. Aber ein Sturm bricht herein (das zweite Gegenmotiv in C-Moll, ein scharfgeformter, rapider Satz), als wollte er alle diese Liebesgaben der Erinnerung überschatten und zerstören. Vergebens. Das Lied vom Rhein her klingt wieder an, zuerst in seinen Anfängen und mit magischen

Modulationen (As-Dur, F-Moll, Des-Dur), dann vollständig und in seiner ganzen Innigkeit, nachdem es durch ein fröhliches Bewegen in gebrochenen Accorden vorbereitet worden ist. Die holde Weise darf nicht verloren gehen, sie muß uns immer wieder in die Gefilde rufen, wo wir den Traum der Jugend träumten.

„Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit,
Klingt ein Lied mir immerdar.
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,
Was mein einst war!"

Endlich führen jene stürmischen Triolen mit gesteigerter Kraft und schlagfertige Sforzatos, die sich in einen Pianissimo-Halt auf dem Septimen-Accord abdämpfen, zum Prestissimo. Dieses ist lauter und unaufhaltsamer Jubel. Das Volkslied muß seine ganze Lust ausjauchzen und in jenem berühmten Triller austrillern, es wird figurirt, gangartig weiter geführt, in verschiedene Tonarten modulirt und steht zuletzt 15 Tacte lang auf dem Schluß in der Tonica fest.

Dieses feurige und schmuckvolle Rondo voller Innigkeit, voller Freuden und voller Schmerzen ist mit den reichsten Gaben Apollos ausgestattet, die Musen haben das holde Kind bei seiner Geburt jede nach ihrem Theile beschenkt, am freigebigsten Kalliope, d. i. die Schönstimmige, und Thalia, d. i. die Blühende. Darum lächeln wir unter Thränen, oder wir weinen Freudenzähren, wenn wir es hören.

Les adieux, l'absence et le retour. Charakteristische Sonate für Pianoforte in Es-Dur, Op. 81 a, dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Das Programm dieser Sonate stammt von Beethoven selbst und giebt Satz für Satz, nicht im Allgemeinen wie bei der Pastoral-Symphonie, die Idee an, welche der Componist musikalisch offenbaren will. Wir haben also ein Gemälde von Seelen-

zuständen vor uns, welche der Abschied, die Abwesenheit und die Wiederkehr der Geliebten — wie wir etwa annehmen können — erwecken. Aber wenn Marx in dem ersten und zweiten Satz durchaus zwei Personen „und zwar Discant und Tenor, Jüngling und Jungfrau“ erkennen will, welche ihre Stimmen duettmäßig führen und einander „Lebewohl! Leb' wohl denn!“*) zurufen, wenn er aus der äußerlichen „zweipersönlichen Zeichnung“ auf ein „Duodrama des Abschieds“ und eins des „Wiedersehens“ schließt, so schiebt er die Grenzen der Instrumentalmusik weit über ihr Vermögen hinaus. Nach dem Vorgange des alten Bach hat die Instrumentalmusik sich hin und wieder das Recitativ zu eigen gemacht, als versuche sie eine Eroberung auf dem Gebiete der Vocalmusik, aber weiter hinaus ist auch der Columbus Beethoven nicht vorgedrungen. Die Musikinstrumente können nicht einmal „Guten Morgen!“ sagen, die Claviertasten können weder „Lebewohl!“ noch „Willkommen!“ singen.

Die drei ersten Accorde des einleitenden Adagio sind allerdings zweistimmig, aber es sind Hörnerklänge, und sie documentiren sich als solche durch ihre Tonlage, wie sie denn dadurch, ferner durch ihre einfache Harmonie und durch ihren innern Gehalt, ein schmerzerfülltes, ergebungsvolles Wesen, gerade für die vorliegende Aufgabe das geeignetste Motiv bilden. Nichts berechtigt uns, ihnen die Worte: „Lebe wohl!“ gleichsam in den Mund zu legen, und von andern Gründen abgesehen, verbietet dieses schon ihre Wiederkehr im Gegenmotiv des Allegro (Tact 34 des ersten Theils) und am Schluß des ersten und zweiten Theils in verschiedenen Lagen und Verbindungen.

Das ängstliche Vorgefühl kommt im Allegro zum lauten

*) S. die ersten drei Accorde der Einleitung, die letzten Tacte des ersten und den Schluß des zweiten Theils.

Ausbruch. Es ist eine schwierige Aufgabe, den Trennungsschmerz in einem Allegro darzustellen, gerade deshalb wird das Verdienst des Tondichters um so größer. Wir lesen aus dem Allegro heftige, reagirende Erregung, die Stürme eines bewegten Herzens, das sich nicht finden kann, und das sich außer Stande sieht, einer harten Nothwendigkeit zu gebieten. Der Wogendrang des Schmerzes beruhigt sich auch nicht mit dem Eintritt des aus den einleitenden Hörnerklängen entnommenen Gegenmotivs (Tact 34), nur mischt sich darin die weichere, aber ernste und von aller Sentimentalität entfernte Klage und Ergebung. Gegen Ende des ersten Theils tritt das letztere Moment wieder in den Vordergrund. Im Mittelsatz (Theil 2, Tact 1—23) lösen diese stark- und wehmüthige Empfindung einander ab und vertiefen sich zu einem wunderbar treuen und inbrünstigen Ausdruck. Das Gegenmotiv nimmt im zweiten Theil noch mancherlei, immer seelenvollere Gestalten an und gewinnt zuletzt die Oberhand. Aber auch hier noch schlagen die Feuerstrahlen der Beethovenschen Musik aus ihr hervor, es wird zwiespältig, wie der unbesiegte Schmerz selbst zwiespältigen Wesens ist. Es tönen nämlich Dominante und Tonica in einander, auf einmal, als wollte das arme Herz zerreißen. Zwar mildert sich die scharfe Dissonanz, welche von mancher Seite für anstößig gehalten wurde, durch die ungleichen rhythmischen Werthe — es kommt immer nur ein Viertel der Tonica auf die in vier Vierteln austönende Dominante und umgekehrt — aber Schmerz nnd Klage ergießen sich in einander, bis mit dem Piano und Pianissimo der leicht dahin fließenden Achtel die ermattete Seele sich ergeben hat. Ein Satz von unvergleichlichem Werth, dieses Allegro »Les adieux« und ein Beweis von wahrhaft königlicher Herrschaft über das Tonmaterial. Fast möchte man die beiden folgenden Sätze mit dem ersten auf eine gleiche Stufe stellen,

allein sie sind noch schwerer zu verstehen und verlangen vielleicht noch mehr als Verständniß, nämlich — „eitel gläubige Herzen".

Das letzte Sonatenwerk dieser Periode ist die

Sonate für Pianoforte in E-Moll, dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet und im Jahre 1815 erschienen.

Auch ihr hat Beethoven ein Programm beigegeben. Denn als der Graf ihn darüber befragte, antwortete er unter schallendem Gelächter: „Ich habe Ihre Liebesgeschichte in Musik gesetzt; setzen Sie nur über den ersten Satz: Kampf zwischen Kopf und Herz, und über den zweiten: Conversation mit der Geliebten." Graf Lichnowsky hatte nämlich eine Opernsängerin geheirathet und bei dem Widerstreben seiner Familie viele Hindernisse überwinden müssen. Es muß recht ergötzlich gewesen sein, wenn noch viele Jahre später Lichnowsky die Sonate spielte und seine Frau daneben saß und zuhörte, der leibhafte Commentar eines Rondos, das an Süßigkeit der Rede und Gegenrede Alles hinter sich läßt, was jemals für das Clavier geschrieben worden ist.

Das Allegro ist ganz und gar unruhiges Drängen, aber mit Entschlossenheit und Erhebung, wenn auch unter Schmerzen, das Rondo schwelgt in tiefer, aber stiller und befriedigter Innigkeit.

Indem wir ungern unsre musikalische Bibel schließen, müssen wir bekennen, daß wir in ihr einen musikalischen Hausschatz besitzen, dem Nichts an die Seite gestellt werden kann. Der Schwerpunkt des Beethoven-Genius liegt in seinen Symphonien und Streichquartetten, aber an seine Sonaten treten wir täglich wie an einen Born, der aus der Tiefe unerschöpfliche, immer erfrischende Labe spendet, und wie die Orientalen die Namen derjenigen hoch und heilig halten, welche in den Sand-

wüsten lebende Wasser zu Tage förderten, so rufen auch wir: Gesegnet sei der Beethoven-Bronnen! *)

Wir gehn zu den Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello über.

Die beiden Trios Op. 70 in D-Dur und Es-Dur sind der Gräfin Maria von Erdödy gewidmet.

Wie wir wissen, war diese Dame eine intime Freundin und Verehrerin Beethovens. Sie hatte ihm in ihrem Park einen Tempel der Erinnerung gebaut, und vielleicht hat Beethoven zu keinem weiblichen Wesen, seine Mutter ausgenommen, jemals in einem vertrauteren und edleren Verhältniß gestanden, als zu ihr. Es muß eine Persönlichkeit von hervorragenden Eigenschaften gewesen sein, daß der schweigsame und verschlossene Mann ihr seinen Liebeskummer offenbarte und bei ihr in schweren Stunden, die da „wollten überwunden sein", Trost suchte. Das bezeugen auch diese beiden Trios, welche „für sie geeignet und ihr zugeeignet" waren, wie Beethoven selbst sich ausdrückte.

Es sind bedeutende Werke, bei aller Formgediegenheit den alten Regeln abhold (z. B. gleich die ersten vier Tacte des ersten Satzes in D-Dur, welche auch den Schluß bilden, die 64theiligen Sextolen im Largo D-Moll u. a.) und dabei in einigen Sätzen von einer Gewalt des Ausdrucks, welcher selbst starke Gemüther fast erliegen. Namentlich das D-Moll-Largo ist voll unsäglich tiefen ahnungsvollen Lebens, und das As-Dur-Allegretto im Dreivierteltact voll köstlicher Doppelwirkung; es ist dasselbe, von welchem Reichardt sagt: „Dergleichen habe ich von ihm noch nie gehört, es hebt und schmilzt mir die Seele."

---

*) Sehr zu empfehlen ist die Ausgabe der Claviersonaten Beethovens von Ferd. Hiller, in welcher zugleich angegeben wird, in welcher Reihenfolge sie zu studiren sind.

Das Largo hat dem Trio den abscheulichen Namen Fledermaus-Trio eingetragen, man sollte doch auf eine rein äußerliche Veranlassung hin das edle Werk nicht entweihen.

Das zweite Trio in Es-Dur hat einen außerordentlich vornehmen, man möchte sagen, hochadligen Charakter, aber dabei etwas Kühles und für die Empfindung wie für das Wort Unfaßbares. Nur das Allegretto tritt in voller Lieblichkeit und Grazie heraus.

Das große Trio Op. 97 in B-Dur, welches dem Erzherzog Rudolph, dem Schüler Beethovens, gewidmet ist, wurde von Beethoven selbst öffentlich vorgetragen, „ein Heroen-Trio, on peut s'en nourrir“, wie Lenz sagt, das bevorzugte Schooßkind aller Triospieler, ein Virtuosenstück und auch geübteren Dilettanten zugänglich, ein reiches Ideencapital, von welchem auch der Concertantismus seine Zinsen zieht, ein Trio par excellence.

Folgen wir einmal der Lenzschen Analyse, aber mit beschränkender Auswahl. „Allegro moderato. Ausdruck: Erhabene Ruhe in der Seelengröße. Das Pianoforte allein exponirt das sich solcher Größe bewußte Motiv. Nach einer ersten, unbeschreiblich tonschönen Begegnung der beiden Saiteninstrumente (Tact 6 bis 14) singt die Violine, die weiche und milde Seele, das Motiv; das Violoncell, herrischer gestimmt, geht dazu einen Contrapunkt ein, das Clavier begleitet. Daß es auf vielen und großen Ernst abgesehen ist, prophezeien die verminderten Harmonien und Mollklänge (21., 23., 25. Tact). Die Triolen-Figur des Claviers, zu der sich das Motiv in den Saiteninstrumenten erhält, ist keine Passage (Tonfigur), sondern das Portal (?) zu dem Gebiete, in welchem die weiche und milde Seele wohnt.

„Gegenmotiv (52. und folgende Tacte). Von Gesang zu Gesang (Violoncell 60 Tacte) bis zu der Terz in der Gegen-

bewegung im Pianoforte, den die Saiteninstrumente dann verstärken. Uebergang der Idee in den Concertantismus. Stellen, die concertanter sind, als die Beethovenschen Pianoforte-Concerte; die Begleitungsfiguren in rollenden Sechszehnteln in einem kindlichen Mozart-Hummel-Geschmack. In Triolen-Herausforderungen (?) zwischen Pianoforte und Saiteninstrumenten geht der erste Theil zu Ende.

„Zweiter Theil. Der Mittelsatz ist eine der bedeutsamsten thematischen Arbeiten, die man besitzt. Das Motiv (vier Viertel aus dem ersten Satz des ersten Theils) schwebt hoch im Violinschlüssel des Violoncells herein (12. Tact des zweiten Theils) und wird von der Violine und vom Pianoforte imitatorisch aufgegriffen. Mit dem 20sten Tact, wo das Clavier die 4 oben im Violoncell eingetretenen Viertel ergreift, geht das erste Viertel des Motivs ein, und nur drei Viertel werden weiter geführt, in den Saiteninstrumenten mit einem Sforzato auf dem schlechten Tacttheil und canonisch, dann unisono und canonisch in der Clavierstimme. Dann tritt ein andrer Theil des Motivs im Violoncell zu Tage (Pianissimo 38. 39. Tact).

„Die Rückkehr ins Motiv folgt geisterhaft hingehaucht. Aus dem Geflüster der zu Trillern gruppirten drei Instrumente geht es mildleuchtend hervor, wie die aus einer Wolke hervortretende Mondsichel. Vor diesem Mittelsatz, vor dieser Rückkehr erbleichen die thematischen Arbeiten der vor-Beethovenschen Musikwelt. Der Satz schließt in einem Anhange auf dem siegreich heroischen, zu rollender Pianoforte-Begleitung dargestellten Motiv.

„Scherzo. Der Held im Volksmunde, daher der Volkston. Der dritte Theil (Trio) mit dem berühmten Syncopensatz in B-Moll. Ein Stück Geisterwelt.

„Andante cantabile. Tempelweihe. Tact 1 bis 8, der Held opfert (?). Tact 9 bis 16, Chor der Völker (?). Zweiter

Theil. Tact 17 bis 24 Claviersolo, Alleinopfer des Helden (?). Tact 24 bis 28 Chor. Völlige Erdenentrücktheit, kein menschlicher Wunsch mehr, alles Gottheit!

„Fünfte Variation und freier Ausgang. Das Thema mit Wendungen nach Moll führt in das Heiligste der Vorstellung (vom 20sten Tacte an). Die letzten Vorhänge rollen, einer nach dem andern, empor (20. bis 27. Tact). Die Clavierstimme zieht den letzten Schleier vom Bilde zu einer dem Thema entnommenen, in den Saiteninstrumenten fortgehenden Achtelfigur, aus der im Violoncell eine letzte Melodieblüthe entsprießt, welche Bellini erräth und als den Höhepunkt empfindsamer Eleganz im hohen Kammerstyl bezeichnet. Hic finis florum! Der Satz verhaucht unisono auf D.

„Der anziehende Spielreichthum des Finale (Allegro $^2/_4$ und Presto $^6/_8$) hat nicht über dessen Gehalt zu täuschen. Beethoven macht der Sache durch einen den Instrumenten, nicht der Idee geltenden Satz ein Ende."

Die Sonaten für Pianoforte und Violine und für Pianoforte und Violoncell sind allen Verehrern Beethovens bekannt, und die Clavierspieler und Geiger trinken in vollen Zügen aus diesen reinen und erquickenden Quellen. Leider versagt uns der Zweck dieser Schrift ihnen eine eingehende Betrachtung zu widmen. Nur eine derselben möge für alle anderen sprechen und das künstlerische Vermögen ihres Schöpfers beleuchten.

Die Sonate für Pianoforte und Violine in A-Moll Op. 47 stammt aus dem Jahre 1804 und ist dem berühmten Geiger Rudolph Kreutzer gewidmet. „Gleichsam im Styl des Concerts" geschrieben, sagt Beethoven, aber nicht in dem Sinne, um leere technische Künste virtuoser Kämpen an den Tag zu bringen, sondern um der Energie des tiefsten Gefühls und des kräftigsten Wollens Ausdruck zu geben.

Die Introduction (Adagio sostenuto) hat den Charakter der bloßen Vorbereitung. Die Violine beginnt in A-Dur mit einem kräftigen Accorde und steht fest auf eignen Füßen, während das Clavier in A-Moll antwortet. Noch einen kühnen Zug übernimmt die Violine aus dem Schlußaccord D-Moll und gestaltet dann (Presto A-Moll) eins jener wunderbaren Motive, welche in dem Beethovenschen Tonwerke die entwickelungsreiche und charakteristisch bezeichnete Grundlage des Ganzen sind. Noch piano, um der Steigerung des Effects offne Bahn zu lassen, aber bestimmt (staccato) und heroischen Wesens. Die Idee des Heroischen hat Beethoven wiederholentlich in verschiedenen Werken zum Ausdruck gebracht, sie entsprach seiner Natur am meisten, denn er selbst war als Mensch und als Künstler ein Heros.

Das Clavier antwortet wiederum, es ist eine Concertante. Darauf sofort das Gegenmotiv. Es setzt sich aus jenem kühnen Violinzuge und aus einer Imitation des Hauptmotivs zusammen und bricht in verwegene, herrische Achtel aus, welche zwischen beiden Kämpfern wechseln, zuerst crescendo, dann immer forte und fortissimo und durch jene den rhythmischen Accent verschiebenden Sforzatos beunruhigt, welche Beethoven wie kein Anderer zu benutzen weiß. Der Gewalt dieses musikalischen Kampfes ist nichts von alle Dem, was jemals auf der Ton-Arena concertirt d. h. gekämpft hat, vergleichbar. Mit den kleinsten Mitteln die größte Wirkung; es lag eben darin, daß Beethoven nicht nach der elenden Geige fragte, wenn er niederschrieb, was der Geist ihm eingab.

Der großartige Kampf ermattet auf einer episodischen Cantilene und mit zwei Adagio-Tacten. Ein zweites Motiv (Tempo primo), dessen melodische Elemente wieder aus dem Gegenmotiv entspringen, dann das Gegenmotiv selbst in E-Moll, immer in dem Geleite jener verwegenen kampffertigen Achtel, führen zum

siegreichen Schluß des ersten Theils. In erneuerten Formen entbrennt der Kampf im zweiten Theil. Selbst der Virtuose wird zufrieden sein, wenn er ihn bestanden hat.

Das Andante vergißt kein musikalisches Ohr, wenn es dasselbe einmal gehört hat. Wie ein Trunk aus Lethe heilt es alle Schmerzen und führt in die elysäischen Gefilde ein. Solche Melodien sangen nur noch Haydn und Mozart. Die zweite Variation gehört zu den glänzendsten Violin-Solis im Concertstyl, aber weder sie, noch die dritte, ein tiefsinniges Minore, noch die andern Variationen können nach einem solchen Thema mehr bedeuten, als eine schöne Folie des kostbaren Edelsteins.

Das Finale (Presto) wäre eine Zierde jeder andern Sonate. Es stürzt in Sturm und Drang dahin, es trägt das echte, ruhelos forteilende Wesen des Schlußsatzes in sich, was durch die eingestreuten recitativischen Adagios noch hervorgehoben wird; allein es erreicht nach seinem innern Werthe den ersten Satz, den unerreichten, nicht.

Auch die übrigen Sonaten dieser Art und dieser Periode, die Fries-Sonaten, die Alexander-Sonaten, die Erzherzog-Rudolph-Sonate und die Cello-Sonaten nehmen eine hervorragende Stellung ein, jede in neuer und eigenthümlicher Weise. Nur Mozarts Violinsonate in A-Dur ($^6/_8$) und Webers Sonate für Clavier und Clarinette mögen sich ihnen an die Seite stellen.

Aus den sieben Concerten für Pianoforte und Orchester, welche Beethoven componirt hat, leuchtet hervor, daß er das Vermögen des Solo-Instruments wie ein „Mehrer des Reichs" erweitert hat. Mit Benutzung der wachsenden Bau- und Spieltechnik gab er ihm eine glänzendere und reichere Ausstattung, einen tiefern Inhalt und damit einen erweiterten Wirkungskreis und ist bis auf diese Tage, welche in technischer Beziehung so

offenbare Fortschritte gemacht haben, ohne Nebenbuhler geblieben. Der große Tondramatiker steht auch in dem blühenden und farbenreichen Concertstyl einzig da und weiß ihn auf seinem Instrument selbst gegen die Massenwirkung des Orchesters fest zu halten. Marx sagt über das

Fünfte Concert für Pianoforte und Orchester in Es-Dur, Op. 73,

welches dem Erzherzog Rudolph gewidmet ist, Folgendes: „Selbstbewußter und in erhöhtem Gefühl seiner Macht stellt sich das Pianoforte dar. Zu drei Schlägen des Orchesters auf Es, As, B tritt es im ersten Satz zu Anfang mit weit gegossenen Cadenzen (das Wort uneigentlich genommen) präludirend auf, kündigt sich gleich als Herrn und Meister an, dem das Orchester mit all seinen überlegenen Kräften, wie eine Genienschaar dem Sterblichen, der das bindende Wort weiß, dienen muß. Das ganze Tongebiet des Instruments wird voller Feuer und Spiellust in Besitz genommen. Dann erst entfaltet sich der eigentliche Satz, breit und prächtig. Der Geist des Instruments wiegt sich wohlig, träumerisch auf den Tonwellen, er fühlt sich den Ersten unter Gleichen (primus inter pares) und ergeht sich freien Flugs, kühn, mannhaft gegen den Jüngling Mozart, und stets innerlicher Einheit treu, in sich gefestet.

„Folgt der zweite Satz Adagio in H-Dur — auf Es, das, als Dis genommen, die Brücke baut. Das Tutti verbreitet nach dem stürmischen Erguß des nach allen Seiten überbrausenden ersten Satzes süße, wohlthuende Ruhe. Das Pianoforte spielt sich zartsinnig, phantasiefrei (?) und lieblich hinein; der Satz ist von kluger Kürze.

„Das Finale schließt dann das Freudenfest mit einem noch erregteren Freudentaumel. In übermüthiger Laune, in virtuosem, kecken, ganz eigenwilligen Schalten über den Rhythmus zeichnet es gleich im Eintritt mit dem ersten Thema seinen

Charakter und weiß ihn ungeschwächt durchzuführen. Es ist wohl das glänzendste Concert."*)

Neuntes Kapitel.

Liebe und Leid.

Im Jahre 1811 schrieb Beethoven an Wegeler nach Bonn: „Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige seelige Augenblicke, und es ist dies das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirath glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Was Ignaz von Seyfried in seinen biographischen Notizen erwähnt: „Beethoven war nie verheirathet und, merkwürdig genug, auch nie in einem Liebesverhältniß", ist so wenig richtig, daß man vielmehr sagen kann, Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen. Die frühesten Herzensangelegenheiten aus der Bonner Jugendzeit haben wir berichtet. Auch in Wien hat Beethoven zuweilen Eroberungen gemacht, die manchem Adonis schwer geworden wären. Eine musikalische Dame bewunderte einst seine schöne

*) Hugo Ulrich hat sämmtliche Concerte Beethovens für Pianoforte zu vier Händen arrangirt.

Stirn. „So küssen Sie sie," rief er aus. Sofort geschah es. Eines Tages fand ihn Ries bei offnen Thüren mit einer schönen Unbekannten beisammen. Er wollte sich zurückziehen, aber Beethoven hieß ihn bleiben und ihn Musik machen. „Spielen Sie etwas Leidenschaftliches!" rief er ihm zu. Dann: „Nun etwas Zärtliches!" „Nun etwas Trauriges!" Die Dame, eine Verehrerin des Meisters, war aus eignem Antrieb und ungenannt bei ihm eingetreten. Später erkundeten sie, daß es die Freundin eines fremden Prinzen gewesen sei. Der junge Ries wohnte bei einem Schneider, der drei hübsche Töchter hatte. Beethoven sah sie gerne und neckte seinen Schüler oft mit ihnen, auch in späteren Jahren sah er schöne Gesichter gern und verfolgte sie oft mit seinem Augenglase; wenn man es bemerkte, so wurde er zwar verlegen, aber er lachte mit und nicht ohne Behagen. Beethoven verschloß sich nicht dem Reize weiblicher Schönheit, „aber jede seiner Geliebten", sagt Wegeler, „war höhern Ranges". Wir kennen die meisten nicht, doch standen vielleicht, wenn man aus den Widmungen seiner Werke einen gewagten Schluß ziehen will, die junge Gräfin Clari, die Gräfin Babette de Keglevics, spätere Fürstin Odescalchi, die russische Gräfin Browne, eine besonders schöne Erscheinung, die Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und die Baronin Braun seinem Herzen näher als andere Damen.

Alle diese kleinen Neigungen gingen flüchtig vorüber, und Beethoven ist unverheirathet geblieben, er ist auch rein und keusch sein ganzes Leben hindurch aus allen seinen Liebesverhältnissen hervorgegangen. Den stärksten Eindruck auf sein Herz hat aber jenes „zauberische Mädchen" hervorgebracht. Es war die junge Gräfin Giulietta di Guicciardi, und die Cis-Moll-Sonate »quasi fantasia dedicata alla Madamigella Giulietta di Guicciardi« erzählt ein Stück aus der Geschichte dieser unglücklichen Liebe.

Beethoven kannte Giulietta schon im Jahre 1799 und zwei Jahre später war seine Liebesleidenschaft in höchster Blüthe. Die folgenden Briefe, welche davon Zeugniß ablegen, wird der Leser nicht vermissen wollen, denn sie lassen uns tief in das glühende Herz des Liebenden blicken und erklären mehr als alle andere Nachrichten aus seinem Leben die Energie seiner Gefühle und den Adel seiner Gesinnung. Wahrscheinlich sind sie im Jahre 1801 geschrieben, als Beethoven in den ungarischen Bädern Heilung seines Siechthums suchte. Nach seinem Tode fand sie Stephan von Breuning in einer als Cassette dienenden geheimen Schublade des alten großen Schreibsecretärs, an welchem der Componist zu arbeiten pflegte; es sind einige Blättchen feinen Postpapiers, welche mit Bleistift, anfangs sorgfältig, dann mit immer kräftigeren und größeren Beethovenschen Zügen beschrieben sind. Die Welt erfuhr erst nach dem Tode der Gräfin (1840), an wen sie gerichtet waren.

„Am 6. Juli Morgens.

Mein Engel, mein Alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Deinem) — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdiger Zeitvertreib in d. g. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — Kann unsere Liebe anders bestehn, als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin — Ach Gott, blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müssende — die Liebe fordert alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche eben so wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich — ich kam erst Morgens

vier Uhr gestern hier an. Da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute; aber welch schrecklicher Weg! Auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg, ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. — Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier, jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Aeußern. Wir werden uns wohl bald sehen, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte; wären unsere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen. — Ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist. — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll. Dein treuer Ludwig."

„Abends Montags am 6. Juli.

Du leidest, Du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht — Du leidest — Ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir, mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebenso wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn

ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine, wenn ich denke, daß du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst. — Wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich doch — doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehn. (Hier sind drei bis vier Worte von Beethoven selbst völlig unleserlich gemacht.) Ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsre Liebe — aber auch so fest wie die Veste des Himmels. —“

„Guten Morgen am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört — leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht. Ja, ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei Dir nennen kann, meine Seele, von Dir umgeben, ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muß es sein — Du wirst Dich fassen; um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst. Nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie — nie — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich. — In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit Du den B. gleich erhältst — sei ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir — Dir — Dir — mein Leben (immer flüch-

tigere Schrift) mein Alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treuste Herz Deines geliebten L.

ewig Dein, ewig mein, ewig uns."

So lauten die berühmten Briefe Beethovens an seine „unsterbliche Geliebte".

Giulietta war die Tochter einer nicht vermögenden Familie. Schön, von stattlicher Figur, mit braunen Locken, dunkelblauen Augen, geistvoll und der Musik, in welcher sie selbst Vorzügliches leistete, von Herzen ergeben, gewann das sechszehnjährige Mädchen das Herz Beethovens, obgleich sie so gut wie verlobt war. Der damals siebenzehnjährige Graf Gallenberg, von dessen geistiger Begabung nicht gerade Besonderes berichtet wird, war der Nebenbuhler, sei es, daß sie seine Bewerbung selbst angenommen, oder daß ihre Eltern die standesgemäße Verbindung gewählt hatten. Aber wir wissen, daß sie den genialen Künstler mehr geliebt hat, als jemals ihren „Amant", wie Beethoven ihn nannte. Sicherlich hat Giulietta das Gehörleiden ihres Geliebten gekannt, und sie wußte, daß ihre Eltern streng auf ihren hohen Stand hielten. Dazu versagte die äußere Lage Beethovens eine Vermählung, er mußte erst ins Bad gehen, um Genesung zu finden, und wollte dann, so war sein Plan, auf Kunstreisen gehen, um schnell ein hinreichendes Vermögen oder eine sichre Lebensstellung zu gewinnen. Giulietta also in dem südlich leidenschaftlichen Begehren nach voller Verbindung mit dem Geliebten — die Briefe bezeugen es — war nicht glücklich, auf ihrem seelenvollen Antlitz lag stets ein trüber Schleier der Melancholie.

Im Anfange des Jahres 1802 vermählte sie sich plötzlich mit dem Grafen Gallenberg. Es ist bisher noch nicht bekannt geworden, und zwar in Folge zarter Rücksichten auf noch lebende Personen, ob Untreue oder Intriguen das innige Herzensband

zerrissen haben. Wahrscheinlich hat die heißblütige Italienerin es verschmäht, „vom Schicksal abzuwarten", ob es sie erhöre, sie hat wahrscheinlich nicht „durch ruhiges Beschauen" den Zweck ihres Daseins erreichen wollen und nach Art leidenschaftlicher Frauen jäh abgebrochen. Auch jene drei Briefe mag sie zurückgeschickt haben.

Der Bruch traf Beethoven mit verhängnißvoller Schwere. Vielleicht bedurfte der Mensch wie der Künstler dieses harten Schicksalsschlages, um vollständig zu reifen. In seiner Verzweiflung begab er sich zu seiner bewährten Freundin, der Gräfin Erdödy, nach dem Gute Jedlersee im Marchfelde. Dort verschwand er aber bald, und man glaubte, er sei nach Wien zurückgekehrt; allein am dritten Tage sah ihn der Musiklehrer der Gräfin, Brauchle mit Namen, in einem entlegnen Theile des Schloßgartens. Was hier vorgegangen, ist auch ein Geheimniß geblieben. Schindler spricht geradezu die Vermuthung aus, daß der Unglückliche sich den Hungertod habe geben wollen, und still beobachtende Freunde wollen bemerkt haben, daß Beethoven jenem Musiklehrer in späteren Jahren mit außerordentlicher Aufmerksamkeit begegnet sei. Auch Giulietta wurde nicht glücklich. Sie hatte von ihrem Gemahl mehrere Kinder und lebte mit ihm in demselben Hause, allein sehr zurückgezogen, und sie sah ihn nur zu Tische. Und als sie mit ihm aus Italien nach Wien zurückgekehrt war, suchte sie ihren frühern Geliebten auf. Unter Thränen sah sie ihn wieder, aber er stieß sie von sich.

Es war gut, daß es so kam. Beethoven selbst hat es in spätern Jahren zugegeben, wenn er sagte: „Von einigen Mädchen, die ich in frühern Jahren zu besitzen als das größte Glück erachtet, habe ich in der Folge eingesehn, daß ich sehr glücklich bin, daß keine derselben meine Frau geworden." Und Giulietta betreffend äußerte er: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft

mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edlere, Bessere geblieben?"

Der Graf Gallenberg fungirte als Bibliothekar des Kärnthnerthor-Theaters, wo die Partitur der Beethovenschen Oper „Fidelio" aufbewahrt wurde. Als im Jahre 1823 „Fidelio" im Wiener Hoftheater wieder aufgeführt werden sollte, schrieb Beethoven an Schindler, er möge ihm die Partitur vom Grafen besorgen. Schindler unterzog sich dem Auftrage, aber vergebens, er wurde vom Grafen unter allerlei Vorwänden abgewiesen. Bei dieser Gelegenheit fand zwischen Beethoven und Schindler folgendes Gespräch statt und zwar schriftlich, weil sich Beide an einem öffentlichen Orte befanden.

Schindler. Er hat mir heute keine Achtung eingeflößt.

Beethoven. Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch Andere.

Schindler. Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint.

Beethoven. Sie fanden also, wie es scheint, G. nicht gestimmt für mich, woran mir übrigens nichts gelegen; doch möchte ich von seinen Aeußerungen Kenntniß haben.

Schindler. Er erwiderte nur, daß er glaube, Sie müßten die Partitur selbst haben. Allein als ich ihm versicherte, daß Sie selbe wirklich nicht hätten, sagte er, das sei die Ursache (?) Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, daß Sie selbe verloren haben.

Nach einigen Zwischenreden über andere Dinge fragt der Meister, ob Schindler die Gräfin Gallenberg gesehen habe, und darauf geht es in Beethovenschem Französisch weiter:

Beethoven. J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j'apprenois de son misère, et je trouvais un

homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison que je (lui) fusse tout le bien que possible.

Schindler. Darum sagte er mir auch noch: „Er ist ein unausstehlicher Mensch!" Aus lauter Dankbarkeit wahrscheinlich. Doch, Herr, verzeih' ihnen.... denn sie wissen nicht, was sie thun!! — .... mad. la comtesse? était-elle riche?.... elle a une belle figure jusqu'ici.... est-ce qu'il-y-a longtemps, qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg?

Beethoven. Elle (est) née Guicciardi. Elle étoit.... moi que l'épouse de lui avant son voyage de l'Italie. Arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler. Herkules am Scheidewege.

Beethoven. Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?

Wiederum einmal gewann das liebebedürftige Herz die Oberhand über den idealen Geist. „Seit ein paar Jahren", schreibt Beethoven an Wegeler im Jahre 1810, „hörte ein stilleres, ruhigeres Leben bei mir auf und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen." Wir besitzen aus dieser Zeit eine Bleistift-Skizze, welche der junge Schnorr von Carolsfeld in dem Porträtbuch der Familie von Malfatti gezeichnet hat. Hier sieht der Schöpfer der Eroica wie ein Adonis aus. Gestutzter Backenbart, steife Vatermörder, feste Halsbinde — ganz nach der Mode. Nur das Haar wallt frei, doch nicht wild. So trat Beethoven in den Familienkreis, um am Ende seines vierten Lebens-Decenniums sich unter jungen Mädchen zu bewegen und in fröhlicher Gesellschaft nach alter Bonner Weise den Göttern Komus und Momus zu fröhnen. Aber Eros rächte sich und fesselte ihn mit Rosenketten.

Von Malfatti war ein vornehmer, reicher Gutsbesitzer, welcher im Winter in der Stadt lebte und nach Art der Wiener einer heitern Geselligkeit zugethan war. In seinem Hause verkehrte der Baron von Gleichenstein, damals k. k. Hofconcipist, später mit der jüngsten Tochter des Hauses, welche noch heute lebt, vermählt, der Professor Julius Schneller, der Maler Schnorr, Oheim des bekannten Tristansängers, Dr. Donner, welcher beim Erzherzog Rudolph in besonderer Gunst stand, der berühmte Arzt Dr. Malfatti, ein Verwandter des Gutsbesitzers, u. A.

Beethoven war durch seinen Freund Gleichenstein hier eingeführt worden. Zwei Töchter bildeten die Zierde des Hauses, beide jung und schön, beide musikalisch; Therese, die ältere, mit schwarzbraunem Haar und Augen von derselben Farbe, dunklerem Teint, kühn gebogner Nase, voll Verstand und feurigen Temperaments, die jüngere blond, sinnig und stiller als die flüchtige und fröhliche Schwester. Die talentvolle Therese erhielt von Beethoven einigen Clavierunterricht, und er schrieb manche Compositionen, besonders Goethesche Lieder für sie. So bildete sich früh ein trauliches und anziehendes Verhältniß.

„Sie erhalten hier, verehrte Therese," so schreibt Beethoven an das früh entwickelte 14jährige Mädchen im Jahre 1807, „das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer meinen Freunden mehr leiste, als ich verspreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie sich eben so schön beschäftigen als angenehm unterhalten, letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unserer gedenke. Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: die Menschen sind nicht nur zusammen wenn sie beisammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt

bei uns. Wer wollte der flüchtigen, alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben?

„Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier, oder überhaupt die Musik im Ganzen genommen. Sie haben solch schönes Talent dazu, warum es nicht ganz cultiviren? Sie, die für alles Gute und Schöne so viel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommnere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt?

„Ich lebe sehr einsam und still. Obschon hier und da mich Dichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit Sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können. Ihr Klavier ist bestellt, und Sie werden es bald haben. Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und so, wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe. Doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hülfe. Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht!

„Bald erhalten Sie einige andere Compositionen von mir, wobei Sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen. Haben Sie Goethe's Wilhelm Meister gelesen, den von Schlegel übersetzten Shakespeare? Auf dem Lande hat man so viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke. Der Zufall fügt es, daß ich einen Bekannten in

Ihrer Gegend habe, vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort. Sie sehen, daß ich Ihnen die kürzeste Langweile bereiten will.

„Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls dem der Base M. Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünsche Ihnen alles, was im Leben gut und schön ist, erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle — sein Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebensten Diener und Freund

Beethoven.

N. B. Es wäre wohl sehr hübsch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, worin ich Ihnen hier dienen kann?"

„Grüße mir alles," lautet ferner ein Billet an Gleichenstein, „was Dir und mir lieb ist; wie gerne würde ich hinzusetzen, und wem wir lieb sind???? Wenigstens gebührt mir dieses Fragezeichen.... Leb' wohl, sei glücklich, ich bin es nicht."

Auch dieses Billet ist aus dem Jahre 1807. Der sechsunddreißigjährige, schwerhörige Mann war offenbar von einer tiefen Neigung für Therese ergriffen, und obgleich weder als gewandter Gesellschafter, noch als Liebhaber ausgezeichnet, mag er doch als genialer Künstler Raum für seine Bewerbung gewonnen haben. Sehr bald regte sich in seinem Herzen der Wunsch, das schöne Mädchen als Gattin heimzuführen.

„Nur Liebe," ruft er aus — „als die M. (Therese Malfatti) vorbei fuhr und es schien, als blickte sie auf mich — ja nur

sie vermag Dir ein glückliches Leben zu geben. O, Gott, lass mich sie, jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt, die nur erlaubt mein ist!"

Der angenehme Verkehr mit dem Malfattischen Hause erstreckte sich bis ins nächste Jahr (1808), und im Frühjahr ging es wieder mit den schönen Grazien hinaus aufs Land. „Ich bitte Dich," so heißt es an Gleichenstein, „mir heute sagen zu lassen, wenn die M. heute zu Hause bleiben. Du wirst sicher einen angenehmen Schlaf gehabt haben, ich habe zwar wenig geschlafen, aber ein solches Erwachen zieh' ich allem Schlaf vor." Und ein ander Mal: „Find ich Euch noch zu Hause, so ist es gut; wo nicht, so eile ich zum Prater, um Euch zu umarmen."

Auch in künstlerischer Hinsicht waren diese Zeiten glücklich, die schönsten Werke blühten aus der Liebe Beethovens hervor. In Theresens Nachlaß fand man noch die Lieder, die sie dem geliebten Componisten selbst gesungen hatte, den ersten Entwurf zu dem hinreißenden „Herz, mein Herz" und das reinlich copirte „Freudvoll und leidvoll" mit seinen eigenhändigen Worten: „Aus Goethe's Egmont von L. van Bthvn." Beethoven componirte damals auch „Kennst Du das Land" aus „Wilhelm Meister", welches Buch er Theresen selbst gesandt, das schwermüthige „Nur wer die Sehnsucht kennt", das graziöse Gedicht „Sehnsucht" mit den bedeutungsvollen Worten:

„Er singt so lieblich und singt es an mich",

das tändelnde „Mit einem gemalten Bande", worin es heißt:

„Und so tritt sie vor den Spiegel
All in ihrer Munterkeit,
Sieht von Rosen sich umgeben,
Selbst wie eine Rose jung.
Einen Blick, geliebtes Leben,
Und ich bin belohnt genung!"

Und bestimmter als alle brieflichen Nachrichten spricht der Schluß:

„Fühle, was dies Herz empfindet,
Reiche frei mir Deine Hand,
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband."

Da fällt nun in die sonnigen Tage ein Blitz aus heiterm Himmel. Es ist nicht zu enträthseln, von wo sich das Unwetter zusammen gezogen hat, ob aus einer verfehlten Bewerbung oder aus einem unschicklichem Mißgriff des ungestümen Meisters; die Gleichensteinschen Billets lassen nur entnehmen, daß er „aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief herabstürzte", daß er selbst nicht wußte, ob er „den gestrigen Tag verschuldet" habe, daß er mitten in der Nacht einen Brief absandte, welcher eine Versöhnung anbahnen sollte, und daß er seinen Freund bat, für ihn zu denken und zu handeln. „So sei es denn," rief er ihm klagend zu, „für Dich, armer Beethoven, giebt es kein Glück von außen, Du mußt Dir alles in Dir selbst verschaffen, nur in der idealen Welt findest Du Freude!"

Indessen war das Verhältniß nicht gänzlich abgebrochen, die jugendschöne Therese scheint den edlen Mann wirklich geliebt zu haben. Zwei Jahre später, als Beethoven durch die Gunst vornehmer und reicher Verehrer seiner Muse in den Genuß eines Jahrgehalts eingesetzt war, schrieb er an Wegeler, um seinen Taufschein einzufordern, wobei er gesteht, daß er selbst nicht wisse, wie alt er sei. Stephan von Breuning verräth uns nun in einem drei Monate später geschriebenen Briefe, daß es sich dabei um eine Heirathspartie gehandelt habe. Es war Niemand anders als die braunlockige Therese Malfatti, welche Beethoven, der nun schon dem Schwabenalter nahe stand, ehelichen wollte. Er wäre „vielleicht einer der glücklichsten Men-

schen", schreibt er in dieser Zeit, wenn nicht „der Dämon in seinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen hätte". Allein — und das alles müssen wir leider aus den zerstreuten Briefen zusammenlesen — es kamen nun wieder „Schattenstunden" über ihn, in welchen er nichts arbeiten konnte und Stephan von Breuning sagt, daß sich seine Heirathspartie zerschlagen habe. Die Eltern und selbst Gleichenstein waren gegen die Heirath mit dem halb tauben und kränklichen Mann, vielleicht fielen Standesvorurtheile mit in die Wage.

Die Entscheidung war gefallen, Beethoven sollte fortan auf sich selbst stehn und seine Liebe ganz und gar in eine ideale Welt verlegen. Er suchte und fand in ihr Trost.

Therese von Malfatti heirathete im Jahre 1817 den ungarischen Baron von Droßdick. Sie verlor aber bald ihren Mann durch den Tod und lebte darauf in Wien und in München.

Im Jahre 1812 wurde Beethoven von seinem Arzte nach Teplitz geschickt. Hier knüpfte er wieder ein zartes Verhältniß mit einem weiblichen Wesen an. Es war Fräulein Amalie Sebald, welche als Gesellschafterin in einer reichen vornehmen Familie ihren Aufenthalt daselbst genommen hatte. Sie mochte 30 Jahre alt sein, aber sie war durch geistige und körperliche Schönheit gleich ausgezeichnet, von feiner musikalischer Bildung und mit einer bezaubernd schönen Stimme begabt, was sie als Solosängerin der Berliner Singakademie oft bewährt hatte. Die treffliche Dame nahm sich des kranken, verstimmten und unbeholfenen Apollosohns mit Freundlichkeit an, pflegte ihn, als er von seinen Ausflügen nach Karlsbad, Franzensbad und Eger zurückgekehrt war, und suchte auch auf sein Gemüth einen besänftigenden Einfluß auszuüben. Daraus entsprang dann ein inniger und zum Theil launiger Verkehr, über welchen die nachstehenden Urkunden einige Auskunft geben:

Am 8. August 1812 schrieb Beethoven in Amaliens Stammbuch:

„Ludwig van Beethoven,
Den Sie, wenn Sie auch wollten,
Doch nicht vergessen sollten."

Auf einem Blatt finden wir Folgendes:

„Mein Tyrann befiehlt die Rechnung, da ist sie:

Ein Huhn 1 Fl. W. W.
Die Suppe 9 Kr.

Von Herzen wünsche ich, daß sie Ihnen bekommen möge", worunter von Beethovens Hand: „Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muß aber noch quittirt werden, und das könnten Sie am besten, wenn Sie selbst kommen wollen. NB. Mit der Rechnung zu ihrem gedemüthigten Tyrannen."

Vom 16. September: „Tyrann ich? Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie das sagen lassen . . . etwas Unverdauliches für mich genossen, ist die Ursache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift ebenso das Schlechte als das Gute, wie es scheint; wenden Sie dies doch nicht auf meine moralische Natur an . . . Leben Sie wohl, liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute Abend noch heitrer als den Tag durch die Sonne, so sehn Sie den kleinsten, kleinsten aller Menschen bei sich.

Ihr Freund Beethoven."

Tages darauf heißt es: „Liebe, gute Amalie. Seit ich gestern von Ihnen ging, verschlimmerte sich mein Zustand und seit gestern Abend bis jetzt verließ ich noch nicht das Bette. Ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen so wichtig erscheinen machen zu wollen, so ließ ich es sein. — Was träumen Sie, daß Sie mir nichts sein können? Mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden; immer wünschte ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und

Frieden einflößte, und daß Sie zutraulich gegen mich wären. Ich hoffe mich morgen besser zu befinden, und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. Gute Nacht, liebe Amalie, recht viel Dank für die Beweise Ihrer Gesinnungen für Ihren Freund Beethoven."

Ferner: „Ich melde Ihnen nur, daß der Tyrann ganz sklavisch an das Bett gefesselt ist. — so ist es! Ich werde froh sein, wenn ich nur noch mit dem Verlust des heutigen Tages durchkomme. Mein gestriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es sehr neblicht war, hat meine Unpäßlichkeit vergrößert und vielleicht meine Besserung erschwert. Tummeln Sie sich derweil mit Russen, Lappländern, Samojeden &c. herum und singen Sie nicht zu sehr das Lied „Es lebe hoch"

Ihr Freund Beethoven."

Das Letzte der noch aufbehaltenen Billets lautet so:

„Ich kann Ihnen noch nichts bestimmtes über mich sagen, bald scheint es mir besser geworden, bald wieder im alten Geleise fortzugehn, oder mich in einen längern Krankheitszustand versetzen zu können. Könnte ich meine Gedanken über meine Krankheit durch eben so bestimmte Zeichen als meine Gedanken in der Musik ausdrücken, so wollte ich mir bald selbst helfen — auch heute muß ich das Bett noch immer hüten. Leben Sie wohl und freuen Sie sich Ihrer Gesundheit, liebe Amalie.

Ihr Freund Beethoven."

Wir wissen nichts mehr über diese Liebe Beethovens und können nur noch aus einem Wort, welches er im Jahre 1816 an Ries schrieb, entnehmen, daß er das Andenken an Amalie noch immer in seinem Herzen trug. Alles Schöne an Ihre

Frau," so heißt es darin, „leider habe ich keine, ich fand nur eine, die ich nie besitzen werde." Daß diese eine Amalie war, geht aus dem Bericht des jungen Fräuleins Del Rio hervor, welche in diesem Jahre mit ihrem Vater und ihrer Schwester Villegiatur in Baden genommen hatte, und daselbst Beethoven aufsuchte. Die neugierigen Mädchen machten sich über des Künstlers Notizbuch her und lasen darin unter einem Durcheinander von Wirthschafts- und dergleichen Angelegenheiten auch die Worte: „Mein Herz strömt über bei dem Anblick der schönen Natur — obschon ohne Sie!" Das gab ihnen denn viel zu denken, und als sie auf einem Spaziergange dem Vater und Beethoven, welche mit einander wanderten, vorausgingen, erhaschten sie mit lauschendem Ohr noch mehr über diesen interessanten Gegenstand.

Der Vater deutete an, daß Beethoven sich von den Uebelständen seines Hauswesens durch eine Heirath befreien könne, und dieser antwortete darauf, „er liebe unglücklich. Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das größte Glück auf Erden gehalten hätte. Es sei aber nicht daran zu denken, es sei eine Unmöglichkeit, eine Chimäre." Und darauf habe er hinzu gefügt, „er liebe sie noch wie am ersten Tage, so harmonisch hätten ihre Seelen zu einander gestimmt, wie er noch nie gefunden. Doch sei es zu keiner Erklärung gekommen."

Amalie Sebald heirathete später den Justizrath Krause und starb im Jahre 1846 in Berlin.

Beethoven, der wunderliche, excentrische Künstler, was wäre er für ein Ehemann geworden? Und was wäre er als Ehemann für die Kunst, für die Welt geworden? Es war besser so, er sollte in der Kunst sein Weib und in seinen unsterblichen Werken seine Kinder finden. Aber dieses Lieben und Leiden,

dieses Hangen und Bangen noch bei dem fünfundvierzigjährigen Mann — charakterisirt es nicht die jungfräuliche Seele Beethovens? Wer könnte dem tragischen Schicksal des Priesters der Musik,

„Der Andern Frieden in den Busen sang,
Und selbst umsonst nach Glück hienieden rang",

seine Theilnahme versagen?

Zehntes Kapitel.

Kammer- und Concertwerke für Streichinstrumente.

Beethoven hat nur ein Concert für die Violine geschrieben, ein Junges, aber einen Löwen. Er war nicht Geiger, wenigstens nicht künstlerischer Art, denn obgleich er noch in Wien bei Krumpholz Unterricht nahm, so gelangte er doch nie zu dem Grade technischer Fertigkeit, daß er auch nur eine seiner kleinsten Sonaten hätte spielen können. „Es war ein schrecklicher Ohrenzwang," sagt Ries, „wenn er in Feuer gerieth und, ohne es zu hören und zu beachten, die Applicaturen verfehlte." Will man aber wissen, ob er die Natur der Bogeninstrumente verstanden habe, so muß man Nachfrage bei dem

Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters in D-Dur Op. 61

halten. Es wurde im Jahre 1807 componirt und seinem Freunde Stephan von Breuning gewidmet. Diese Dedication beweist schon, daß wir vor einem bedeutenden Werk stehen, denn die Freundschaft war ihm wie die Kunst eine ernste, heilige Sache. So steht denn dieses Violinconcert an der Spitze aller derer, die seines Gleichen sein wollen, zugleich die höchste Auf-

gabe für den Virtuosen und eine glänzende Apotheose des vollkommensten aller Instrumente. Nur noch Mendelssohn hat es gewagt, seinem Vorbilde nachzueifern. Ein Beethoven konnte nicht zu den Kletter- und Laufkünsten, zu den Parforce-Figuren und Sentimentalitäten bloßer Virtuosität herabsteigen; was nicht vollwichtigen musikalischen Gehalts war, das blieb auf immer aus seinen Tondichtungen verbannt. Dem Violinconcert Op. 61 fehlt allerdings nicht der festliche Anstrich und der heitre Schmuck, welche in den Concertsaal gehören, allein das Ornament muß der dichterischen Idee untergeordnet bleiben und ihr denselben Dienst leisten wie die silberne Schale den goldnen Aepfeln.

Ein Paukensolo und der schwellende Chor der Bläser leiten die Festfreude ein. Diese vier Paukenschläge auf D kehren in der Violine als ein fortschreitendes Dis wieder, dann auf A in den Bässen, und bilden die thematische Grundlage. Das liebliche Gegenmotiv wird auch von den Bläsern eingeführt und von jenem Paukenthema begleitet. Es modulirt nach D-Moll und ein kräftiger Schlußsatz krönt das Ganze. Nun tritt das erste Solo auf, und alles, was nun folgt, ist die breite und glänzende Ausführung jenes einfachen Grundgedankens, welcher selbst noch in der Trillerkette der Violine wiederhallt.

Das Larghetto im Styl einer Romanze ist von unnachahmlicher Schönheit, die beiden Solis ein Muster des edelsten Gesanges und schmuckvoller Verzierung. Das Motiv des Rondos soll von dem Violinspieler Clement, für welchen Beethoven dieses Concert schrieb, herrühren, es verläugnet seinen Ursprung nicht. Aber Beethoven, welcher sogar den Schusterfleck zu veredeln wußte, hat auch dem Trivialen das Siegel seines Genius aufzudrücken verstanden.

Der Styl des ganzen Concerts ist von erhabenem sym-

phonischen Wesen, groß wie die meisten Werke der zweiten Periode durch die zu Grunde liegende einfache klare und breit entwickelte Idee, durch melodischen Reichthum, durch unerwartete und dennoch selbst dem ungeübten Ohr verständliche Modulation und durch glänzende Effecte der Principalstimme wie des Orchesters.

Auch in den beiden Romanzen für Violine mit kleinem Orchester Op. 40 und 50 behält die principale Geige denselben Charakter hohen Adels und seelenvoller Innigkeit bei.

Die drei großen Streichquartette F-Dur, E-Moll und C-Dur Op. 59

werden auch die Rasumowskyschen genannt, weil sie diesem Namen dedicirt sind.

Zwischen ihnen und den ersten sechs Quartetten liegt eine weite Kluft. Beethoven war ein andrer geworden. Geläutert und gereift durch seelische und künstlerische Erfahrungen und zu seinem dichterischen Höhepunkt emporgestiegen, hätte er in dieser Zeit mit Recht von sich sagen können, was er schon von den letzten Quartetten Op. 18 sagte, daß er „jetzt erst recht verstehe, Quartette zu schreiben". Ueber den Haydn-Mozartschen Quartettbegriff und über seine eignen Quartette Op. 18 hinaus verläßt Beethoven den alten vorzugsweisen homophonen Styl immer mehr und leitet jede der vier Individualitäten des Quartetts ihre eignen selbstständigen Wege. Er läßt nicht mehr in jener blos unterhaltenden, aber dem Geiste wenig Nahrung bietenden Weise die kleinen und größeren Solis der Reihe nach herumgehen, sondern entwickelt ein vierfältiges Leben; er legt nicht das Hauptgewicht auf die Effecte des Klanges und der Harmonie, sondern auf das freie melodische Walten der Stimmen; er fragt nicht darnach, was das Ohr dabei genießt, sondern was Kopf und Herz gewinnen: mit kurzem Wort, er gestaltet das musika-

lische Geheimniß einer schönen Viereinigkeit und giebt ihm Fleisch und Blut. Diese vier Persönlichkeiten bewegen sich in dem echten Beethovenschen Quartett mit einander und gegen einander, indem sie sich begleiten und ergänzen, aber auch herausfordern und bekämpfen, indem sie fragen und antworten, bejahen und verneinen, aber immer dasselbe Ziel verfolgen und dem Schutz- und Trutz-Bündniß treu bleiben. Die Melodien kleiden sich nicht in jene bunten Farben, welche dem orchestralen Boden entsprießen, allein sie sind bezeichnend und treffend, der charakteristische Ausdruck gewinnt durch die Mannigfaltigkeit in der Einheit, und der musikalische Gedanke vertieft sich um so mehr, je verschiedener die Gestalten sind, welche er annimmt. Was dem Schauspieler der mimische, pantomimische und rhetorische Apparat zusammen genommen, das ist dem Componisten die Polyphonie.

Das Programm der drei Quartette giebt Lenz in den lakonischen Ueberschriften: Stolz, Schwärmerei, Kraft. Wir acceptiren sie, natürlich mit dem Vorbehalt, den wir früher gemacht haben.

Das F-Dur-Quartett tritt mit einem der wunderbarsten Motive auf. Von der Quinte in der Scala aufsteigend (C, D, E, F) bestimmt es sich, obschon auf dem unfesten Quartsept-Accord stehend, in seiner Bedeutung sofort und nimmt einen ruhevollen, erhabenen Gang. Sobald die Violine statt des Cellos das Wort ergreift, eignet sie sich den zweiten Theil des Motivs zu und steigert es zu kräftigem Abschluß. Ein zweites Hauptmotiv (Tact 19), bald aufjubelnd, bald piano und zurückfallend, folgt darauf und eine gefällige Ausführung des ersten Theils des Hauptmotivs. Auf G (Tact 48) erhebt dann der Baß ein neues muthiges Wort unter leiser Begleitung, die erste Violine glänzt in concertanten Trillern und Triolen nnd steht

auf der höchsten Höhe vor einem frappanten Gegenmotiv (Tact 86). Auf- und niedertauchend modulirt dieses auf der Dominante und geht unter imitatorischer Bewegung aller Stimmen in den Anfang zurück. Es erfolgt aber keine Reprise, eine ganz neue Erscheinung. Warum sollte auch ein Dichter sich durchaus wiederholen müssen, um fortfahren zu können?

Im Mittelsatze modulirt das Motiv nach B-Dur. Die steigende Bewegung der vier Stimmen mit und gegen einander, die sich höher schwingenden Violinachtel, die fortwährenden Anspielungen auf die motivischen Grundlagen entfalten ein blühendes, phantastisches Leben und Weben bis zum Forte und Fortissimo, aus welchem die Oberstimmen absteigend, das Cello aufsteigend in das großsinnige und in seinem ruhigen Walten (dolce) doch sieghafte Hauptmotiv einlenken (Tact 258). Wir müßten ganze Bogen füllen, wollten wir den Verlauf sinnvoller und zugleich motivtreuer musikalischer Gedanken, wie das Verhältniß einzelner Stimmen zu einander erschöpfend behandeln. Nach einer weiten und wohlgeordneten Ausführung beginnt die erste Violine einen brillanten Triolengang, welchen die andern Instrumente beantworten, worauf sie in das Hauptmotiv einmünden und zu einem kräftigen Endschluß eilen.

Wie frei die Phantasie in diesem Satze auch waltet, er fußt so fest auf den Motiven und bleibt ihnen bei allem Wechsel so treu, daß er den Eindruck eines compacten Ganzen macht und eine einheitliche Wirkung nicht verfehlt. Was hat Beethoven aus diesen vier Noten (C, D, E, F) gemacht? Aber es war kein Zufall, wenn er sich in demselben Jahre noch vier andre Noten erkor (G, G, G, Es in der C-Moll-Symphonie), um darauf eine Schicksalstragödie in Tönen aufzubauen, und vier Jahre später in dem großen B-Dur-Trio aus einem viernotigen Motiv heraus (B, D, A, B) die Erhabenheit menschlicher Seelengröße

charakterisirte. Solche Motive sind der Musik-Wissenschaft noch eine terra incognita, ein räthselvolles Geheimniß, dem Winde gleich, dessen Brausen man hört, von dem man aber nicht weiß, von wannen er kommt, oder wohin er geht.

Zweiter Satz. Allegretto scherzando. Ein in seiner Weise einzig dastehendes Tongebild, halb luftiges Scherzo, halb graziöses Menuett, halb Ballade, halb Lustspiel, ein wildes duftiges Haideröslein, aber — nicht ohne Dornen.

Das Cello beginnt pianissimo ein seltsames Solo, welches aus 15 hinter einander folgenden B besteht. Wie kann man so barockes Zeug spielen? haben nicht Wenige gefragt. Und doch, man verstehe nur, was der Componist will. Die zweite Violine antwortet solo, pianissimo und staccato in einer neckischen, viertactigen Melodie. Die Bratsche nimmt das Cellosolo in As auf, auch 15 mal, und die erste Violine antwortet gleich der zweiten in der entsprechenden Tonart. Die Stimmen treten zusammen, immer in dem seltsamen Anfangssolo verharrend und moduliren in die Dominante hinein, in welcher eine wehmüthige Melodie erklingt (Tact 23). Noch leidvoller klagt eine andre Melodie in F-Moll (Tact 113), dann in B-Moll. Wo findet man hier die Bestandtheile der Sonatenform, Motiv, Gegenmotiv und Mittelsatz? Kann ein 15maliges B ein musikalisches Motiv genannt werden? Hatte jene Gesellschaft nicht Recht, welche sich vor Lachen ausschütten wollte, als der Baß ein Solo auf einer Note hören ließ. Nur gemach!

In ungebundner Laune und kühnen Modulationen, Freude und Wehmuth verschmelzend, tanzt das Allegro scherzando an uns vorüber, um uns am Schluß die ebenso überraschende als reizende Auflösung des Räthsels zu geben. Erst im 57sten Tact vor dem Ende des Satzes fassen sich die zerstreuten Glieder zusammen, jene erste klagende Melodie, das Motiv, ergänzt sich

durch einen Vordersatz gleichen Charakters (B, D, C, Es, A, B), welcher sich schon zweimal angekündigt hat (Tact 239 und 253). Das anfängliche Baßsolo bildet die Begleitung (Tact 57 bis 54 vor Schluß, dann Tact 49 bis 46 und Tact 41 bis 38), und die neckische Violinantwort aus den ersten Tacten vertheilt sich unter alle vier Stimmen; sie ist nichts als eine Art Ritornell, welches auch dem Gegenmotiv (Tact 113) als scherzende Antwort dienen muß.

Zuerst also Begleitung und Ritornell, aber beide sind maskirt und geriren sich als Motiv; glücklicher Weise haben sie das Recht dazu, denn sie bestimmen die heitere Laune des ganzen Satzes. Dann das leidtragende Motiv als schöner Contrast und fruchtbarer Boden einer technischen Ausführung, welcher jeder Stimme gerecht wird. Endlich treten alle Glieder zusammen und thun ihr Wesen kund, einander dienend und doch das Recht der Selbstständigkeit bewahrend.

Dergleichen findet man in keinem Generalbaßbuche, aber es hat logischen Zusammenhang, so gut wie eine progressive Schlußreihe.

Beethoven hat einmal die symphonische Form auf den Kopf gestellt und uns einen Einblick in die Genesis derselben gestattet.

„In eigner Fülle schwellend
Und aus des Herzens Tiefe quellend,
Spottet er der Regeln Zwang."

Nach einem großen Trauer-Adagio folgt ein russisches Finale. Im vollen Glanz der slavischen Cantilene ausgebreitet, erfährt es eine kunstgerechte Durchführung und steigert sich am Schluß zu der höchsten Innigkeit in einem Adagio von zehn Tacten, welche nichts andres als das volksthümliche Thema enthalten. Im Presto gehts zu Ende.

Wer kann die Herrlichkeiten dieses Quartetts ermessen und wer sie aufzählen? Wenn einst eine jede der bedeutenderen Compositionen Beethovens eine besondere monographische Arbeit aufzuweisen hat, und wenn die Partituren in den Händen des Publikums sind, dann erst wird die Zeit gekommen sein, den großen Künstler nach Verdienst zu würdigen. Von dem frühlingshaften E-Moll-Quartett ist das Finale einer der hervorragendsten Sätze, ein wahres Fest- und Prachtstück. Siebenmal tritt das jubilirende Thema in derselben Tonart E-Dur auf, als wollte es sich in Lust berauschen. Das Gegenmotiv modulirt nicht nach G-Dur in gebräuchlicher Weise, sondern nach H-Moll (Tact 70). Das eindringliche und hinreißende Motiv, der fast concertmäßige Charakter der Oberstimme und der rhythmische Sturm, welcher aus den Achtelpausen in den begleitenden Stimmen immer von Neuem hervorbricht, verleihen diesem Presto-Finale eine in dem ganzen Quartett-Repertoir unerhörte Gewalt. Nur das Fugato des C-Dur-Quartetts kann sich darin mit ihm messen. Beide voll tiefen Gehalts und streng den Styl des Quartetts bewahrend, beide mit Verschmähung aller Orchesterfiguren und auf vier „elenden Geigen" vorgetragen, entwickeln eine unendliche Tonfülle und eine unwiderstehliche Kraft. Namentlich ist die Steigerung des Klangeffects, welcher in dem Fugato durch die ab- und aufsteigenden Achtel bewirkt wird, noch hervorzuheben. Aber man glaube nicht, daß solche Wirkungen blos äußerlicher Natur seien, es ist der Geist, welcher den todten Därmen Odem einbläst.

Von allen Perlen, die wir liegen lassen müssen, heben wir hier nur eine auf, die schönste, und werfen einen bewundernden Blick auf sie. Es ist das Andante des C-Dur-Quartetts. Der Schreiber dieser Zeilen muß bekennen, daß ihm kein Trauermarsch, kein Trauer-Adagio, ob von Beethoven oder einem andern Componisten, vorgekommen ist, welches eine gleich wehmuths-

volle, herzzerreißende Klage erhöbe, als dieses einfache Andante. Diesem Schmerze ist die Welt zu enge, selbst die Troststimmen brechen in Thränen aus, und doch ertönen hier keine Glocken, und kein Marschtempo unterstützt die Phantasie. Vor dem innern Ohre Beethovens hatte das Ideale musikalische Gestalt angenommen.

Die drei Rasumowskyschen Quartette sind für das Wesen der zweiten Periode der Beethovenschen Schöpfungen bezeichnend. Durch die Erfindung neuer Formen, namentlich in den Mittelsätzen, durch freieres Walten der Phantasie und prägnanteren Ausdruck der Idee reihen sie sich seinen Hauptwerken an.

Noch zwei kostbare Streichquartette,

> das sogenannte Harfenquartett Op. 74 und das F-Moll-Quartett Op. 95,

gehören hierher. Jenes ist dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, gewidmet, dieses trägt den Namen des intimen Freundes von Beethoven Zmeskall von Domanowecz an der Spitze.

Wir können es nicht verstehen, wenn Marx sowohl aus diesen Quartetten, als aus dem großen F-Dur-Quartett ein unbestimmtes, zielloses Phantasieleben, ein träumerisches, wolkengleich veränderliches Gestalten herauslesen will, welchem der vereinsamte Componist verfallen gewesen sei. Eine Polemik ist hier nicht an der rechten Stelle, aber das sogenannte Harfenquartett ist wahrscheinlich vor den Rasumowskyschen componirt und vertritt zum Theil noch die Tradition des alten Styls, und das F-Moll-Quartett ist durch seine Kraft und Verwegenheit im Allegro, durch die rührende Innigkeit des Liedsatzes, durch das fast beängstigende Fugato im Allegretto und durch die starken Contraste in dem bewegten menuettartigen Allegro assai und im Schlußsatz characteristisch so bestimmt und zugleich so geschmückt

mit den edelsten Tonfarben, daß wir es, so weit unser Verständniß reicht, zu den schönsten Werken Beethovens zählen müssen.

Elftes Kapitel.

Beethoven als Lehrer, Virtuose und Dirigent.

Im Jahre 1801 kam Ferdinand Ries nach Wien. Der Vater desselben hatte vor 13 Jahren der Familie Beethovens als Beschützer und Helfer in den Tagen der Noth zur Seite gestanden, und der Sohn glaubte sich deshalb eine gute Aufnahme bei Beethoven versprechen zu dürfen. Er überreichte dem Meister, welcher gerade mit seinem Oratorium „Christus am Oelberge" beschäftigt war, einen Brief seines Vaters. Beethoven las den Brief und sagte: „Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb. Damit wird er schon zufrieden sein." Von dieser Zeit an war Beethoven der Lehrer des talentvollen Ries, des einzigen Schülers, den er außer dem Erzherzog Rudolph gehabt hat; er trug an dem Sohne die Wohlthaten ab, welche der Vater ihm und den Seinigen erwiesen hatte. Allerdings benutzte er ihn auch bei dem Copiren seiner Manuscripte und bei Revisionen und Correcturen der gedruckten Sachen, allein das war die beste theoretische Uebung seines Schützlings, und laut Ries' eigner Erzählung hat Beethoven ihm, wenn er gewahr wurde, daß es ihm knapp ging, mehrmals unaufgefordert Geld geschickt. „Er hatte mich wirklich lieb," sagt Ries, „bei vielen Veranlassungen bewies er mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme."

„Denn Pflicht ist des Guten Vergeltung",

so hatte Beethoven in seiner Odyssee gelesen.

Bereits im nächsten Frühjahr verschaffte er ihm ein Engagement als Clavierspieler beim Grafen Browne und schrieb an ihn: „Es ist eine Nothwendigkeit" — nämlich daß er seine Besoldung von 50 Ducaten voraus erhalten sollte — „die ihn nicht beleidigen kann ..... Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie sich nicht schon lange an mich gewendet. Bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas habe. Ich hätte Ihnen schon eine kleine Summe geschickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte. Geschieht das nicht, so wenden Sie sich sogleich an Ihren Freund Beethoven."

Ries berichtet über seinen Lehrer also:

„Beethoven war, wenn er mir Lectionen gab, ich möchte sagen, gegen seine Natur auffallend geduldig. Ich spielte und Beethoven componirte oder that anderes, selten setzte er sich zu mir und hielt es eine halbe Stunde aus." Dagegen ließ er ihn ein ander Mal manchen Satz zehnmal wiederholen, bis er zufrieden war, und die letzte Variation Op. 34 mußte Ries siebenzehn Mal fast vollständig vortragen. Gegen technische Fehler nachsichtig, hielt er um so mehr auf ausdrucksvolles Spiel, denn jene, meinte er, seien die Folgen des Zufalls, dieses bezeuge Geschmack und Achtsamkeit. Um hier richtig zu urtheilen, muß man die Methode Beethovens in Anschlag bringen. Wenn der Schüler im Tacte richtig und die Noten ziemlich ohne Fehler spielte, so hielt er ihn alsdann erst in Rücksicht des Vortrages an und ließ ihn wegen kleiner Fehler auch nicht aufhören. Erst am Ende des Stückes machte er seine Bemerkungen. „Auf diese Weise", so schrieb er Czerny, dem Lehrer seines Neffen, „bildet

man Musiker, welches doch am Ende eines der ersten Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger."

Wir wollen diese Ansicht von pädagogischer Seite weder billigen, noch anfechten, sie soll nur den auf das Geistige gerichteten Sinn Beethovens kennzeichnen.

Ries war oft bei seinem Lehrer und lebte viel mit ihm auf dem Lande, wo er ihn auch auf seinen Ausflügen begleitete. Er war ein Jude, aber was hatte das selbst in jenen Jahren einem Beethoven gegenüber, dem Ritter des Geistes, welcher keine Nation kennt, zu bedeuten? Nur zuweilen hat der mißtrauische Meister ihn durch seine Wunderlichkeiten gepeinigt.

„Dieses Andante" (aus der C-Dur-Sonate Op. 53), so erzählt Ries, „hat eine traurige Rückerinnerung in mir zurückgelassen. Als Beethoven es unserm Freunde Krumpholz und mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es uns aufs Höchste, und wir quälten ihn so lange, bis er es uns wiederholte. Beim Rückwege am Hause des Fürsten Lichnowsky vorbei kommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Composition Beethovens zu erzählen, und wurde nun gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen. Da mir immer mehr einfiel, so nöthigte mich der Fürst, es nochmals zu wiederholen. So geschah es, daß auch dieser einen Theil desselben lernte.

„Um Beethoven eine Ueberraschung zu machen, ging der Fürst des andern Tages zu ihm und sagte, auch er habe etwas componirt, was gar nicht schlecht sei. Ungeachtet der bestimmten Erklärung Beethovens, er wolle es nicht hören, setzte sich der Fürst hin und spielte zu des Componisten Erstaunen einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht, und diese Veranlassung war Schuld, daß ich ihn nie mehr spielen hörte. Denn er wollte nie mehr in meiner Gegenwart spielen und begehrte mehrmals, daß ich bei seinem Spiele das Zimmer

verlassen sollte. Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft mit dem Fürsten frühstückte, worunter auch Beethoven und ich war, wurde vorgeschlagen, nach Beethovens Hause zu fahren, um seine damals noch nicht aufgeführte Oper zu hören. Dort angekommen verlangte Beethoven, ich sollte weggehen, und da die dringendsten Bitten aller Anwesenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Gesellschaft bemerkte es. Fürst Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er selbst die Veranlassung dazu gegeben habe und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl ließ das jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen seines Betragens sehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu seinen Werken schuld an dem ganzen Vorfall und folglich auch an seinem Zorn sei. Diese Vorstellungen führten jedoch nur dahin, daß er auch der Gesellschaft nicht mehr spielte."

Ein ander Mal mögen sich wohl böse Einflüsterungen zwischen Lehrer und Schüler gestellt haben. Jérome Napoleon war König von Westphalen geworden, und der Ruf eines „distinguirten" Musikers, welcher Beethovens Namen vorausging, bestimmte ihn, diesem eine Capellmeisterstelle mit einem Gehalt von 600 Ducaten antragen zu lassen. Man kann nicht sagen, daß der König „Morgen wieder lustick", welchem die süßlichen Duette Blanginis mehr als alle andere Musik galten, einen besonderen Sinn für das Verständniß Beethovens gehabt habe, und dieser hätte an dem üppigen Kasseler Hofe eine traurige Rolle gespielt; allein der Antrag wurde so ernstlich aufgenommen, als er gemeint war. Es war die erste Aussicht auf eine gesicherte Existenz und ist auch die letzte geblieben. Wir werden genauer mittheilen, warum die Sache sich zerschlug, hier nur so viel, als Ries angeht.

Als Beethoven den Ruf nach Kassel definitiv abgelehnt hatte, machte Reichardt, der uns schon bekannte Capellmeister, Ries den Vorschlag, sich um dieselbe Stelle zu bewerben. Ries ist bereit dazu und geht zu Beethoven, um seinen Rath zu hören; aber er wird nicht vorgelassen, denn schon ist derselbe davon unterrichtet und vermuthet eine Hinterlist. Drei Wochen lang wies er Ries ab und schickte seine Briefe zurück; auch auf einer Redoute, wo ihn der schmerzlich bewegte Schüler aufsuchte, ließ er sich zu keiner Erklärung herbei. „So glauben Sie", sagte er nur in schneidendem Tone, „eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten hat?" Ries drang endlich mit Gewalt in das Zimmer seines Lehrers, indem er den Diener zu Boden warf, und brachte es zu einer vollen Verständigung. „Man hatte mir hinterbracht," entschuldigte sich Beethoven, „Sie hätten die Stelle hinter meinem Rücken zu erlangen gesucht." Und er selbst bemühte sich nun, Ries in die Kasseler Stellung zu bringen; es war zu spät, sie war schon vergeben.

Ries verließ Wien im Jahre 1806 und ging nach Petersburg, von wo er auf kurze Zeit nach Wien zurückkehrte. In London erwarb er sich Vermögen und kaufte sich in Godesberg bei Bonn an, wohin zu kommen er auch Beethoven einlud. Zwischen Lehrer und Schüler hat bis zum Tode Beethovens immer ein freundschaftlicher und sogar vertrauter schriftlicher Verkehr stattgefunden, und Beide haben einander durch Dedicationen ihrer Werke geehrt; „die unerschütterlichen Grundsätze des Guten" hielten sie zusammen.

Der zweite und letzte Schüler Beethovens war der Erzherzog Rudolph, nachheriger Bischof von Olmütz und Cardinal, der jüngste Bruder des Kaisers und im Jahre 1788 geboren. Die Lectionen raubten Beethoven natürlich Zeit und beeinträchtigten die Stimmung des Componisten um so mehr, da die

Ansprüche des Fürsten sich nicht so leicht erfüllen ließen als die eines jungen Mannes, wie Ries es war. Freilich beengten ihn die Vorschriften der Etiquette wenig, und die Höflinge, besonders der Hofmarschall, bemühten sich vergebens, ihn in das rechte Geleis des Hofceremoniells zu leiten. Beethoven wurde dessen bald überdrüssig und erklärte dem Erzherzog, er hege allen möglichen Respect vor Sr. Kaiserlichen Hoheit, aber die täglichen Vorschriften und Weisungen seien ein für alle Mal nicht seine Sache. Der Erzherzog lächelte und befahl den Hofbeamten, Beethoven seine eignen Wege gehen zu lassen. Dennoch war Beethoven der Gang in die Kaiserliche Burg sauer genug, und er führte zeitlebens und zuweilen in ungerechtfertigter Weise Klage über seinen „Hofdienst".

Nur der Erzherzog Karl durfte während des Unterrichts zugegen sein, nur in der Nähe des Helden von Aspern fühlte sich Beethoven nicht genirt.

Wahrscheinlich schon vor dem Jahre 1804 hat der künstlerische Verkehr zwischen Beethoven und dem Erzherzog Rudolph begonnen, und der Unterricht dauerte nachweislich bis in das Jahr 1824 und vielleicht noch länger hinaus. Denn Beethoven schreibt im Jahre 1823: „Lieber Ries. Der Aufenthalt des Cardinals durch 4 Wochen hier, wo ich alle Tage $2^1/_2$, ja 3 Stunden Lection geben mußte, raubte mir viel Zeit, denn bei solchen Lectionen ist man des andern Tages kaum im Stande, zu denken, viel weniger zu schreiben." Im nächsten Jahre mußte der Erzherzog sogar eine Versäumung der Partitur-Abschrift verantworten. Beethoven hatte ihm täglich zwei Stunden gegeben und klagte: „Das nimmt mich so hin, daß ich beinahe zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe, wozu nur meine Feder helfen kann. Ungeachtet dessen nimmt man weder Rücksicht auf meine Gesund-

heit, noch meine kostbare Zeit." „Ich bin geliebt und ausgezeichnet von ihm," gesteht er dann, „allein — davon lebt man nicht, und die Zurufe von mehreren Seiten: Wer eine Lampe hat, gießt Oel darauf — finden hier keinen Eingang.... Denken Sie übrigens nichts Böses von mir, nie habe ich etwas Schlechtes begangen."

Der Erzherzog gab offenbar mehr darauf, von einem Beethoven unterrichtet zu werden, als dieser, ihn zu unterrichten. Indessen muß auch gesagt werden, daß er ein vortrefflicher und dankbarer Schüler war. „Er spielte" — nach dem Berichte Reichardts — „die schwersten Concerte von Beethoven mit großer Besonnenheit, Ruhe und Genauigkeit", und das beste Zeugniß hat ihm der Lehrer selbst gegeben, wenn er ihm das Tripel-Concert Op. 73, die Krone aller Concerte, und auch andere, immer bedeutende Werke widmete. Auch in der Theorie unterrichtete Beethoven seinen hohen Schüler und stellte zu diesem Zweck mit eigner Hand einen ganzen Band von Regeln und Beispielen aus Philipp Emanuel Bachs, Albrechtsbergers und Türks Anweisungen zusammen. Das Schriftstück unter dem Titel: „Materialien zum Generalbaß" war zugleich für den Meister ein Studienwerk geworden. Er arbeitete eifrig daran und legte es den Compositions-Versuchen des Erzherzogs unter. Diese freilich hatten seinen Beifall durchaus nicht. „Hier sieh den Kaiserlichen Geschmack," schreibt er an Gleichenstein über eine Composition des Prinzen, „die Musik hat sich der Poesie so herrlich angefügt, daß sie beide ein Paar langweilige Schwestern sind."

Im Jahre 1807 suchte Beethoven zur Sicherung seiner Existenz eine Stellung bei dem k. k. Operntheater und kam dieserhalb bei der „Löblichen k. k. Hoftheatral-Direction" ein. Allein Graf Palffy und Fürst Esterhazy waren seine Freunde nicht.

Der Erzherzog Rudolph und der Fürst Lobkowitz verwendeten ihren Einfluß vergebens, und Beethoven wurde nicht für würdig gehalten, der Compositeur des k. k. Theaters zu werden, er erhielt eine abschlägige Antwort.

Desto erfolgreicher erwies sich des Erzherzogs Freundschaft für Beethoven in einem andern Falle. Dieser unterhandelte wegen der Kasseler Capellmeisterstelle, und seine Freunde, namentlich Gleichenstein, unterstützten ihn dabei. Nun wurde unter der Vermittelung der Gräfin Erdödy und andrer hoher Gönner eine Agitation ins Werk gesetzt, den unsterblichen Meister für Wien zu erhalten. Man erwachte zum Bewußtsein der Lage und wollte den Liebling nicht an einen Napoleoniden verlieren. Das Resultat war folgendes „Decret" — so hat Beethoven selbst auf dem Original notirt — welches ihm am 26. Februar 1809 von dem Erzherzog eingehändigt wurde:

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem außerordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Compositeur giebt, erregen den Wunsch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachten Erfahrungen berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese von allen übrigen Beschäftigungen ausschließliche Verwendung allein im Stande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen, so haben Unterzeichnete den Beschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die nothwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen und sein kraftvolles Genie hemmen sollen. Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserliche Hoheit der Erzherzog Rudolph	fl.	1500
der hochgeborene Fürst Lobkowitz	„	700
der hochgeborene Fürst Ferdinand Kinsky .	„	1800
zusammen	fl.	4000,

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieser Theilnehmer nach Maßgabe des Beitrags gegen Quittung erheben kann.

„Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu verabfolgen bereit, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe giebt. Sollte diese Anstellung unterbleiben und Herr L. van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge: dafür aber verbürgt sich Herr L. van Beethoven, seinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer andern, in den Erbländern Sr. Oesterreichisch-Kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt, und womit sie einverstanden sein müßten."

In einer für beide Theile ehrenvollen Weise schien nun dem 38jährigen Meister eine materiell gesicherte Lebensstellung gewonnen zu sein. Derselbe überließ sich nun freudig und ungestört seinem innern Schaffensdrange. (Siehe das chronologische Verzeichniß im ersten Anhange.)

Allein wiederum trat das unerbittliche Schicksal dazwischen. Die Napoleonischen Kriege hatten den Staat bankerott gemacht, und das österreichische Finanzpatent von 1811 setzte den realen Werth des Papiergeldes auf ein Fünftel herab. Da die Zahlung der Beethovenschen Rente in Bankzetteln erfolgte, so fiel sie von

4000 Gulden auf 800. Die Bankzettel hatten wenigstens den halben Nominalwerth gehabt. Allerdings sagte der Erzherzog zu, daß er seinen Antheil mit 1500 Gulden in sogenannten Einlösungsscheinen auszahlen lassen wollte. Auch der Fürst Lobkowitz erklärte sich bereit, seine 700 Gulden nach wie vor voll zu zahlen, und im nächsten Jahre, als Beethoven den Fürsten Kinsky in Teplitz bittweise anging, gestand auch dieser dieselbe Zahlung in Einlösungsscheinen zu. Aber Beethoven mußte diese Zugeständnisse bitter empfinden, die Höflinge ließen ihn hören, daß seine Forderungen nicht gerecht wären, und daß er sein Gehalt „eigentlich für nichts besäße". Das traf den zartfühlenden Mann sehr schmerzlich und er machte sich Luft durch harte Reden über das „phäakische Wien" und die „Oesterreichische Barbarei", welcher er entfliehen wolle, um „die schimpfliche Art, hier zu leben", nicht mehr fortzusetzen. Dazu kam noch, daß der Fürst Kinsky im Jahre 1812 vom Pferde stürzte und einen jähen Tod fand, ohne die Auszahlung des vollen Beethovenschen Gehalts verfügt zu haben, und daß der Fürst Lobkowitz, Dank seiner Verschwendung und den unglücklichen Conjuncturen des Geldmarktes Bankerott machte. Die Forderung an die Kinskyschen Erben mußte unter vielen Widerwärtigkeiten, welche für Beethoven „sehr kränkend" waren, auf gerichtlichem Wege erstritten werden und reducirten sich nach dem Erkenntniß der „Landrechte" vom Jahre 1815 auf 1200 Gulden in Einlösungsscheinen. Die Lobkowitzsche Rente fiel gänzlich aus, und der Betrag des Erzherzogs wurde mit beiderseitiger Zustimmung bedingungslos und lebenslänglich auf 600 Gulden in Silber normirt. Die Einlösungsscheine standen nämlich schon im Jahre 1815 schlechter als jemals die Bankzettel, weshalb Beethoven allein für seinen Hauszins 1000 Florin zu zahlen hatte. So betrug denn der ganze Rest des Jahrgehalts 900 Gulden

Conventionsmünze oder etwa 600 Thaler. Dafür hatte Beethoven einer Anstellung mit 600 Ducaten entsagt.

Zur Erhebung seiner Rente mußte Beethoven jährlich ein Lebenszeugniß beibringen. Wieder eine Unannehmlichkeit für den empfindlichen Mann, aber er nahm sie zuweilen auch in humoristischer Selbst-Ironie hin, wie er denn einmal an Schindler lakonisch schrieb:

„Lebenszeugniß.

Der Fisch lebt.

Vidi. Pfarrer Romualdus."

Der Beauftragte wußte, was er zu thun hatte, und besorgte das Erforderliche beim Pfarrer Romualdus.

Der kaiserliche Hof hat für Beethoven nie etwas gethan. Er selbst schrieb: „Du lieber Gott! Wo stellt man so ein parvum talentum wie ich an den kaiserlichen Hof?" Der „Neuerer", der „Republikaner", wie die Gegner ihn wegen seiner Freisinnigkeit schalten, konnte allerdings der allerhöchsten Sympathien nicht theilhaftig werden; es war schon viel, daß man seine freimüthigen Aeußerungen hinnahm und ihn unbelästigt ließ. Der Erzherzog aber bewahrte seinem Lehrer eine unverändert freundschaftliche Gesinnung und Hochachtung, welche auch nicht einmal durch dessen querköpfiges und zuweilen verletzendes Verhalten erschüttert wurde.

Bereits in Bonn glänzte Beethoven durch seine Virtuosität im Clavierspiel und als Improvisator. Als er nach Wien kam, stand ihm nur ein Einziger ebenbürtig an der Seite, Joseph Wölffl, ein Salzburger, und die Kenner waren unter sich nicht ganz einig, wem von beiden die Palme gebühre. Beethoven spielte, wenn wir einem Bericht der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" Glauben schenken wollen, brillant, doch weniger delicat und schlug manchmal in das Undeutliche über. „Er pudelte

zuweilen", sagt Ries. Am vortheilhaftesten zeigte er sich in der freien Phantasie, wie wir schon aus der Mittheilung Schenks, des sichersten Zeugen, wissen. Seit Mozarts Tode hatte man diese Leichtigkeit und Festigkeit in der freien Entwickelung und wirklichen Ausführung der musikalischen Themen nicht gekannt. Der Geist ergriff dann den Künstler mit mächtiger Hand. Seine Gesichtsmuskeln schwollen an, seine Adern traten hervor, das ohnehin wilde Auge rollte noch einmal so heftig, der Mund zuckte, und Beethoven hatte das Aussehen eines Zauberers, der sich von den Geistern bewältigt fühlt, die er selbst beschworen. Wer erkennt hier nicht unsern Meister, dessen Wesen lauter Energie war? Er gehörte zu den sogenannten „Starkspielern" und pflegte zu sagen, wenn Schindler ihm etwas vorklimperte: „So groß und stark und doch so unmännliche Behandlung des Instruments!"

Wölffl gewann dagegen durch die Präcision und Deutlichkeit seines Vortrages viele Bewunderer, seine Adagios waren gefällig und einschmeichelnd, und ein anspruchsloses Wesen gab ihm über den etwas hohen Ton des „Großmoguls" noch ein besonderes Uebergewicht. Seine Hand war sehr groß, während Beethovens Hand zum Clavierspielen äußerst ungeschickt gebaut war. Der kleine Finger stand fast gar nicht zurück, so daß die übrigen Finger wie abgehackt aussahen.

Als Steibelt mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam (1800), war man um Beethovens Ruf bange. Steibelt besuchte ihn nicht, und sie trafen zuerst beim Grafen Fries zusammen, wo Beethoven sein großes Trio Op. 11 zum ersten Male vortrug. Der Spieler kann darin nicht besonders excelliren, und Steibelt glaubte sich seines Sieges gewiß. Er spielte ein Quintett eigner Composition und phantasirte dann, wobei er mit seinen damals ganz neuen Tremulandos viel Effect machte. Aber Beethoven war nicht zu bewegen, noch

weiter zu spielen. „Acht Tage später", erzählt Ries, „war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte sich überdies eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind (es ist aus Weigls 1797 zuerst aufgeführtem „Corsar"). Dieses empörte die Verehrer Beethovens und ihn selbst; er mußte nun ans Clavier, um zu phantasiren. Er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art ans Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelts Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema hervor. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle." Beethoven hatte ihn aufs Haupt geschlagen.

Von dem ersten Concerte (Op. 15 in C-Dur) kam das Finale erst am Nachmittage des vorletzten Tages vor dem Concert aus der Feder. Beethoven schrieb unter heftiger Kolik auf einzelnen Blättern, während im Vorzimmer vier Copisten ihrer warteten. Bei der ersten Probe aber stand das Clavier einen halben Ton tiefer als die Bläser, ergo — spielte Beethoven in Cis-Dur und zwar ohne Noten. Denn sowohl dieses Concert als die in C-Moll, G- und Es-Dur wurden von ihm, wie Augenzeugen berichten, aus leeren Stimmblättern vorgetragen. Auch Mozart verfuhr so und lachte sich dann ins Fäustchen, daß er seine guten Freunde, welche ihm schon manches Concert entführt, hinter das Licht geführt habe. So sehr ist der fertige Componist in der Tonwelt heimisch! Beethoven war ganz „Ohrmensch" trotz seines Gehörleidens.

Ueber seine Spielart berichtet uns Schindler ausführlich. Bezüglich des Ausdrucks der kleineren Nüancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen Tempo rubato (worüber er sogar im Orchesterspiel mit Einzelnen verhandelte) hielt er auf große Genauigkeit, und besondere Vorzüge seines Vortrags waren eine ruhige Haltung der Hände so wie des Oberkörpers, gebundener Styl und eine überaus merkwürdige Accentuation. Clementi urtheilt über den Clavierspieler Beethoven also: „Das Spiel war nur wenig ausgebildet, nicht selten ungestüm, wie er selber, aber immer voll Geist." Dennoch folgte er gerade der Methode Clementis. Den rhythmischen Accent hob er kräftig hervor, den melodischen „meist nach Erforderniß", wobei er alle Vorhalte, den der kleinen Secunde im Cantabile ganz besonders, immer mehr betonte, als man es von Andern hörte. Dadurch erhielt sein Spiel etwas Prägnant-Charakteristisches, fern von dem Glatten, Flachen, wobei die Tonsprache so oft matt wird. In der Cantilene verwies er auf die Methode gebildeter Sänger und hielt Großes auf den Anschlag in physischer und psychischer Hinsicht, worauf Clementi die Aufmerksamkeit gelenkt hatte. Unter Letzterem verstand dieser die im Gefühl berechnete Tonfülle, bevor noch der Finger die Tasten berührt. Ohne diese Berechnung könne man ein Adagio niemals seelenvoll vortragen. Aber überall forderte Beethoven kräftigen Ausdruck und war ein erklärter Gegner aller Miniatur-Malerei. Die Beethovensche Redekunst am Clavier bediente sich auch nicht selten der Cäsur und der rhetorischen Pause.

Beethoven spielte in gesellschaftlichen Kreisen und Concerten häufig genug, und wenn die schöne Gräfin Kinsky mit ihrer weichen und vollen, echt italienischen Stimme ihn bat: „Lieber Beethoven, spielen Sie uns etwas", schien es ihn nicht zu stören, daß seine Musik mit Tassengeklirre begleitet wurde. Allein

das wurde später anders. Je mehr sich sein Wesen vertiefte, desto weniger konnte er Musik zum bloßen Unterhaltungsmittel herabgewürdigt sehen, und es entwickelte sich bei ihm ein starker Widerwille gegen das Spielen in Gesellschaften. Ja, er wurde in diesem Stück so empfindlich, daß er dadurch allen Frohsinn verlor. Er ging zu Wegeler und klagte ihm düster und verstimmt, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn ihm auch das Blut unter den Nägeln brenne. Der Freund wußte ihn dann in ein Gespräch zu vertiefen und allmälig zu beruhigen. Wollte er ihn nun auf gute Manier ans Instrument bringen, so setzte er sich an seinen Schreibtisch und Beethoven mußte dann, wollte er anders die Unterhaltung verlängern, auf dem gegenüberstehenden Stuhl am Clavier Platz nehmen. Bald griff er dann, oft noch abgewendet, ein Paar Accorde und ging nach und nach vom Gespräch zum Spiel über. Auch das Notenpapier, welches ihm anscheinend ohne Absicht auf das Pult gelegt war, beschrieb er; aber er faltete es am Ende zusammen und steckte es ein, so daß Wegeler nur das Nachsehen blieb.

Beethoven dirigirte gern und gab auf das Verständniß der Kunstgenossen mehr als auf den Beifall des Publikums. Wenn bei einem unerwarteten rhythmischen Wechsel umgeworfen wurde, so brach er in ein herzliches Gelächter aus oder rief auch wohl: „Ich hab' es gar nicht anders erwartet und mich darauf gespitzt, so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben." Ging es aber gut und gelangen gewisse Stellen nach seinem Wunsch, dann zog ein beseligendes Lächeln über seine Züge und er rief ein donnerndes: „bravi tutti!"

„Im Dirigiren", erzählt der Capellmeister Seyfried, „dürfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für sein

Tondichtungen und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den intentionirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bei einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile sein. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, daß er immer kleiner wurde, und beim Pianissimo, so zu sagen unter das Tactirpult schlüpfte. Sowie die Tonmassen anschwollen, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß und schien, mit beiden Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müssig und der ganze Mensch einem Perpetuum mobile vergleichbar. Bei zunehmender Harthörigkeit entstand freilich öfters ein derber Zwiespalt, daß der Maestro in Arsis battirte und die Musiker in Thesis accompagnirten; dann orientirte sich der von der Heerstraße Abgekommene am leichtesten bei leisen Sätzen, während er von dem gewaltigsten Forte rein nichts verstand. Auch kam ihm in solchen Fällen das Auge zu Hülfe; er beobachtete nämlich den Strich der Bogeninstrumente, errieth daraus die eben vorgetragene Figur und fand sich bald wieder zurecht."

Schindler will die Auffassung Seyfrieds nicht ganz wahr haben, indessen wird sie auch von andern Augenzeugen bestätigt. Als Beethoven das patriotische Concert dirigirte, welches im Jahre 1813 mit so großem Erfolge stattfand, konnte der arme taube Meister das Piano seiner Musik nicht mehr hören. Da wo im ersten Allegro der Schlachtsymphonie zwei Halte auf einander folgen, von welchen der zweite pianissimo ist, fing der Dirigent schon zu tactiren an, als das Orchester noch nicht einmal den zweiten Halt eingesetzt hatte; er war daher, ohne es zu wissen, bereits zehn bis zwölf Tacte voraus, als das Pianissimo

begann. Nach seiner Weise ganz unter dem Pulte verkrochen, um dieses anzudeuten, erhob er sich nun und sprang hoch in die Höhe, als nach seiner Rechnung das Forte eintreten sollte. Da es ausblieb, so sah er sich erschrocken um und starrte das Orchester, das noch immer pianissimo spielte, verwundert an. Er fand sich erst zurecht, als das längst erwartete Forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Es ist Spohr, der diesen Vorfall als Augenzeuge erzählt. Aus dem nächstfolgenden Jahr berichtet Tomaschek von einem Concert also: „Die Akademie ging unter Umlauffs Direction vor sich, Beethoven stand ihm zur Seite und tactirte mit, aber seiner Taubheit wegen meist unrichtig, was jedoch keine Störung nach sich zog, denn das Orchester behielt nur Umlauffs Direction im Auge."

Noch andre Uebelstände kamen bei Beethovens Concerten zu Tage. Er wollte dem Publikum immer recht viel bieten und leistete oft das Erstaunlichste, aber durch seine Zerstreutheit führte er das Orchester nicht selten irre, sein Feuer riß ihn oft aus dem Tacte und ein Unter-Dirigent mußte hinter seinem Rücken Alles zum Besten lenken (einst mußte er sogar „noch einmal!" commandiren und von vorn beginnen), es gab fatale Differenzen, schlechte Einnahmen, Vorwürfe, Beleidigungen und dergleichen unerquickliche Dinge, wobei von dem „ungezogenen Liebling der Musen" nur die Ungezogenheit übrig blieb. „Es ist ganz einerlei," sagt Goethe, „vornehm oder gering sein, das Menschliche muß man immer ausbaden."

Im Jahre 1822 sollte nach langer Pause wieder einmal seine Oper „Fidelio" aufgeführt werden und zwar zum Benefiz der Wilhelmine Schröder (Leonore). Von der Administration des Hofopern-Theaters angegangen, die Leitung zu übernehmen, hielt Beethoven bei seinen Freunden Umfrage, ob er es wagen dürfe, mit Unterstützung des Capellmeisters Umlauff die Direc-

tion der Oper zu übernehmen. Alle riethen ihm ab, sein Entschluß schwankte mehrere Tage, dennoch folgte er der Versuchung und begab sich, von Schindler begleitet, zur Hauptprobe. Die Ouvertüre ging gut, denn die tapfere Phalanx der Orchestermitglieder bewegte sich fest geschlossen und in gewohnter Weise. Allein schon im Duett zwischen Marcelline und Jacquino wurde es merklich, daß der Dirigent nichts von dem hörte, was auf der Bühne vorging. Die Singenden gingen vor, während Beethoven zurück blieb und das Orchester mit ihm; als das Pochen am Gefängnißthor sich hören ließ, fiel Alles auseinander. Umlauff ließ halten und Da capo anfangen; es blieb wie früher, und bei der Pochstelle kamen sie gänzlich aus dem Tact. Wieder Halt! Beethoven wandte sich rechts und links, um die Gesichter zu erforschen. Ueberall Schweigen, denn Niemand wollte dem unglücklichen Meister sagen, daß er den Tactstock niederlegen müsse. Da rief er nach Schindler und reichte ihm sein Taschenbuch hin mit der Weisung, ihm aufzuschreiben, was es gäbe. Schindler schrieb: „Ich bitte nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere." Im Nu sprang er nun über das Parterre hinüber, und eilte davon mit den Worten: „Geschwinde hinaus!" Unaufhaltsam, aber von Schindler gefolgt, lief er seiner Wohnung zu. Hier warf er sich aufs Sopha, bedeckte das Gesicht mit beiden Händen und blieb in dieser Lage bis zu Tische. Auch während der Mahlzeit ging kein Wort aus seinem Munde, die ganze Gestalt war ein Bild des tiefsten Schmerzes und der Niedergeschlagenheit. Er bat Schindler zu bleiben, als wollte er bei einer mitfühlenden Seele Trost suchen, und bei der Trennung sprach er seinen Entschluß aus, wieder den Arzt zu befragen und neue Heilversuche zu beginnen.

„Dieser Tag", sagt Schindler, „hat in der langen Reihe andrer Erlebnisse mit dem gewaltigen Manne nicht seines Glei-

chen. Was auch ungünstige Verhältnisse Widerwärtiges gebracht, ich sah den Meister bisher nur momentan verstimmt, wohl auch zuweilen niedergebeugt. Bald aber konnte man ihn ermannt, den Kopf stolz erhoben, nach gewohnter Weise fest und stramm einherschreiten und in der Werkstätte seines Genius rüstig walten sehen. Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt. Treffend scheinen hier die beiden von ihm aus der Odyssee ausgezognen Stellen am Platz zu stehen:

„Mein Herz im Busen ist längst zum Leiden gehärtet,
Denn ich habe schon Vieles erlebt, schon Vieles erduldet!"

„Heilig sind ja auch selbst unsterblichen Göttern die Menschen,
Welche, von Leiden gedrängt, um Hülfe flehen."

Dem öffentlichen Spiel hatte Beethoven schon früher Valet gesagt. „Ein Genuß war es nicht", erzählt Spohr aus dem Jahre 1814, als er einer Trioprobe bei Beethoven beigewohnt hatte. „Denn erstens stimmte das Fortepiano sehr schlecht, was Beethoven wenig kümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher bewunderten Virtuosität des Künstlers in Folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blicken konnte. Ueber ein so hartes Geschick fühlte ich mich von Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr." Es war das große B-Dur-Trio, welches Spohr gehört hatte.

Der ehemals bewunderte Virtuose spielte dieses Trio zum

letzten Mal mit Schuppanzigh und Linke auf einer Matinée im Prater, es war im Mai 1814. In engen Zirkeln ließ er sich wohl noch hören, er war noch mehrere Jahre durch im Stande, den Vorträgen seiner Werke, welche der Pianist Charles Czerny einigen Künstlern und Kunstfreunden zum Besten gab, beizuwohnen und den Vortragenden mit seiner Anleitung zu unterstützen, und soll noch im Jahre 1822 in gesellschaftlichen Kreisen meisterlich phantasirt haben. Rein und deutlich kann sein Spiel allerdings nicht mehr gewesen sein, denn der Schalldeckel, welcher auf dem Flügel stand, konnte sein schwaches Gehör nicht mehr genügend unterstützen, und die linke Hand, welche sich oft in ihrer ganzen Breite auf die Tasten legte, verhüllte die Ausführungen der rechten.

Merkwürdiger Weise war es um die musikalische Bibliothek Beethovens sehr dürftig bestellt. Von seinen eignen Werken war sehr wenig und von Joseph Haydn und Cherubini keine Note vorhanden. Eine kleine Sammlung kurzer Stücke von Palestrina, Nanini und Vittoria, „Don Giovanni" und einige Sonaten von Mozart, fast alle Sonaten von Clementi und die zu jener Zeit herausgegebenen zwei Hefte Etüden von John Cramer — das war Alles. Diese letzteren erklärte Beethoven für die Hauptbasis zum gediegenen Spiel und für die geeignetste Vorschule zu seinen Werken.

Zwölftes Kapitel.

Ouvertüren und Symphonien.

Die Ouvertüre zur Tragödie „Coriolan" in C-Moll Op. 62, dem Verfasser der Tragödie, Hoffecretär von Collin, gewidmet, nimmt, was schlagenden und energischen Ausdruck, Einfachheit des Baues und Verständlichkeit betrifft, den ersten Rang unter allen Ouvertüren der Welt ein, die „herculische Ouvertüre" nennt sie Reichardt. Wie viel oder wie wenig das Collinsche Trauerspiel oder der Shakespearsche „Coriolan" den Componisten inspirirten, wissen wir nicht; aber das wissen wir, daß er seinen Plutarch gut genug kannte, um sowohl den Genius des Antik-Heroischen, als den individuellen Charakter dieses stolzen Patriciers zu verstehen. Und wüßten wir es nicht, die Ouvertüre würde uns davon überzeugen.

Zwei Grundelemente unterscheiden wir in ihr auf den ersten Blick, die beiden Motive nämlich. Das gewaltige, trotzige, den römischen Welterobrer kennzeichnende Vorspiel eröffnet gleichsam die Bühne mit einem Nein! und versetzt uns mitten in die Sache (Tact 1—15). Darauf drängt stürmisch eine zornige Tonfigur, das Hauptmotiv, vorwärts. Die Tactpausen, die einschneidenden Synkopen, die schmetternden Sechszehntel und die Sforzatos, von welchen sie unterbrochen werden, stauen den Zornesstrom nur noch mehr an, erst Tact 51 bricht er sich an dem versöhnlichen Gegenmotiv. Dieses modulirt aus Es-Dur nach F-Moll, nach G-Moll, aber der Hader entbrennt wiederum (Synkopen, Hörnerstöße!), bis aus dem Zwiespalt streitender Gefühle ein Mittelsatz von neuem melodischen Inhalt einsetzt (Tact 101), ängstlich, bittend, immer abgerissen und bis zum

Fortissimo gesteigert. Nichts steht uns im Wege, in diesen Motiven einerseits den hochmüthigen Patricier, der auf das Verderben seiner Vaterstadt sinnt, andrerseits die bittende Mutter mit der Gattin und dem Chor edler römischer Frauen wiederzuerkennen, denn an diese historische Grundlage hat ja der Componist angeknüpft; immer muß man nur festhalten, daß er nicht äußerliche Facta oder Situationen darstellen, sondern innere Zustände dichten will.

Von Neuem spricht der harte Römer sein trotziges Nein (Tact 150). Aber wie lange er den Groll in seinem Herzen auch fest hält, er erliegt und geht in das Exil. Der Sturm, mit welchem die Ouvertüre begann, wird zum Geflüster (Tact 25 vor dem Ende), der Groll löst sich in Thränen auf (Tact 16 bis 5 vor dem Ende) und erstirbt pianissimo.

Die

Ouvertüre, Zwischenacte und Gesänge zum Trauerspiel „Egmont" Op. 84

erschienen im Jahre 1811.

„Wer kann einem Dichter genug danken," schreibt Beethoven, „dem kostbaren Kleinod einer Nation? Ich habe die Musik zu Egmont blos aus Liebe zu Goethes Dichtungen gesetzt, welche mich glücklich machen." Das ist die edle Quelle der Egmont-Partitur. Die Ouvertüre soll offenbar in die Idee des Goetheschen Trauerspiels einführen, ja sie geht über dieselbe hinaus, indem sie mit einem Allegro con brio schließt, welches Beethoven nach Goethes Vorgang eine Siegessymphonie nennt. Dem Helden der Freiheit, welcher für sie den Tod erlitten hat, wird der Lorbeer auf das Haupt gedrückt. Die vier Entreacts sind Einzel-Ouvertüren. Indem sie mit dem sinkenden Vorhang beginnen, führen sie auf melodramatischem Wege in den folgenden Act ein und überlassen dem Dichter, den Faden fortzuspinnen.

In diesem Sinne hat der Componist sogar gewagt, in dem ersten und vierten Zwischenact auf der Dominante des Haupttons zu schließen und damit die erste und letzte aller Schulregeln über den Haufen zu werfen. Bei Concertaufführungen sind sie natürlich verändert, Beethoven selbst hat für diesen Fall andre Schlüsse hinzucomponirt. In Nr. 8, dem Melodrama des Gefängnisses, schließt der Siegesjubel des Allegro con brio die untheilbare Tonkette.

Die Ouvertüre fängt mit einem Sostenuto in F=Moll an. Dieses ist keine Introduction gewöhnlicher Art, sie ist vielmehr thematisch angelegt und nimmt die Motive des Allegro voraus, sie legt also das Fundament zu demselben. Im 5., 6., 12., 13., 15. und im letzten Tact zum Beispiel sind die Elemente des Hauptmotivs des Allegro enthalten, und die ehernen Schritte des Sostenuto in halben Noten finden sich in dem Gegenmotiv des Allegro (Tact 58) wieder. Das Sostenuto tritt mit der Gewalt des unentfliehbaren Fatums auf, das Allegro schildert die leidens= und seufzervollen Kämpfe des freiheitsliebenden Volks, welches unter düstren Stürmen erliegt. Aber wenn der letzte Angstschrei verschollen ist, führen die Bläser pianissimo aus F=Moll nach F=Dur in das zweite Allegro con brio. Der Wall der Tyrannei ist zusammengerissen, die Freiheit hat gesiegt und bricht in lauten Jubel aus.

Wir sagen nicht, wie Lobe, daß die ehernen Schritte des Sostenuto den Marsch der spanischen Soldateska bezeichnen sollen, wir untersuchen auch nicht, wie Marx, ob das freundlichere zweite Gegenmotiv (Tact 93), welches die Clarinette, Flöte und Oboe unter sich theilen, auf Clärchens holde Gestalt zu beziehen sei; die Musik wäre keine selbstständige Kunst, sondern eine elende Aeffin der Malerei, wenn sie nur marschirende Soldaten oder eine holde Mädchengestalt zeichnen wollte. Sie

will und kann mehr, nämlich mit realen Mitteln das Ideale darstellen. Auch der „letzte Angstschrei", „der Sieg und der Triumph über die Tyrannei," wie wir oben zu interpretiren versuchten, sind darum nur der schwache sprachliche Abdruck des idealen Tonbildes.

Der erste Zwischenact (Andante) übernimmt aus dem Trauerspiel die noch ungewisse, bedenkliche Situation, die Gemüther zweifeln, hoffen und fürchten. Dann bricht in einem heroischen Allegro ein Sturm los, es gährt im Volk, „die Bilderstürmer nehmen gerade hierher ihren Lauf". Im zweiten Zwischenact (Larghetto) nahen und drängen die dumpfen Pauken, die Bläser treten zu einem Schrei der Noth zusammen, das Schicksal ist heraufbeschworen. Im dritten Aufzug tritt Clärchen mit dem Refrain auf:

„Glücklich allein ist die Seele, die liebt."

Beethoven hat das Liebeslied „Freudvoll und leidvoll" arienmäßig und mit Orchesterbegleitung componirt. Die ganze „hangende und bangende, himmelhoch jauchzende und zum Tode betrübte" Liebe hat er in dieser Orchesterphantasie (Allegro) niedergelegt, die Flöte steigt himmelan, die Oboe jubilirt, und ihre Cadenzen wollen immerfort sprechen:

„Glücklich allein ist die Seele, die liebt."

Aber in dem Marcia vivace naht das Verhängniß.

Die folgende Nummer Poco sostenuto e risoluto und ein Andante agitato. Der Held ist gefangen. Unter tausend Aengsten und Wechselklagen fluthen Liebe und Leid, Schwachheit und Entschlossenheit durch einander, aber Alles ist vergebliche Mühe. Wenn der Dialog beginnt, schließen die seufzenden Geister der Musik (zwei Clarinetten und Fagott) auf der Dominante des Haupttons.

Larghetto 9/8 in D-Moll. Clärchen trinkt Gift: „Mich

scheucht des Morgens Ahnung in das Grab.“ Die Lampe, welche Brackenburg auszulöschen vergessen, flammt noch einige Male auf, dann erlischt sie.

Das Melodrama im Gefängniß. „Die Musik begleitet den Schlummer Egmonts“, schrieb Goethe vor. Eine rauhe Tonfigur, welche vom Componisten „Egmonts Tod“ überschrieben ist, unterbricht die Pizzicato-Scalen, in welchen das Bild der Freiheit, mit Clärchens Zügen angethan, den schlafenden Helden auf den Himmel verweist. Noch einmal tritt jene Todesstimme auf, und Egmont hat den Lorbeer, welchen ihm die Freiheit auf das Haupt gesetzt, verdient; die Siegessymphonie giebt diesem Gedanken den letzten schwungvollen Ausdruck.

Wunderbare Instrumentalbilder enthält diese Egmont-Partitur, keine Tonmalerei, sondern große, unendlich vergeistigte, nicht in Worte zu fassende, dramatische Actionen aus den höchsten Sphären psychischen Lebens. Das Programm ist ihnen allerdings von Goethe gegeben, aber um so mehr lassen sie erkennen, wie sehr sie dem Ausdruck der tiefsten Empfindung gerecht werden. Gewiß, was Beethoven von Goethe gesagt hat, das können wir nunmehr auch von ihm sagen: „Wer kann einem Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation?“ Denn seine Dichtungen machen uns glücklich.

Die erste und zweite Symphonie Op. 21 und Op. 36 rühren, jene aus dem Jahre 1801, diese aus dem Jahre 1803 her, jene ist dem Baron van Swieten, diese dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Beide gehören der Haydn-Mozart-Epoche an. Beide wollen und sollen nichts anderes sein, als große Tonfeste in lauter Pracht und Herrlichkeit. Die erste Symphonie könnte zum großen Theil eben so gut von Haydn oder Mozart componirt sein, auch in der zweiten finden wir nur selten die Bestimmtheit der Beethovenschen Individualisirung, die Instru-

mentation trägt noch die alten Farben, ja vielleicht möchte der erste Satz der Mozartschen G-Moll-Symphonie einen noch größern Phantasiereichthum aufzuweisen haben. Aber hier und da bricht schon der Strahl einer neuen Morgenröthe hindurch. So hat z. B. der erste Satz der ersten Symphonie eine unvergleichliche Energie, und das Finale der zweiten Symphonie ist ein lauterer Sieges- und Triumphgesang, in sicherer Einheit von der ersten bis zur letzten Note. Zuerst stimmen die Geigen den Päan an, dann nehmen ihn in einem zweiten Motiv die Cellis auf, gefolgt von den Saiteninstrumenten unter der Anführung des Baß-Pizzicato; die Bläser mischen sich hinein, und führen das Siegeslied zum Hauptton D-Dur zurück, endlich das Triumphgeschrei im Gegenmotiv. Nun ein fröhliches, unbeschränktes Behagen. Der Hauptsatz schließt mit unendlichem Jubel „und dabei", sagt Marx, „durchweg Schlußgefühl, alles auf den Dominantenaccord und seine schließende Kraft hingewendet!"

Wie war es möglich? Gerade in dieser Zeit klagt Beethoven, daß er sein Leben seit zwei Jahren elend zubringe, daß er fast seit zwei Jahren alle Gesellschaften meide, weil es ihm nicht möglich sei zu sagen: Ich bin taub. Wie war es möglich, daß in der finstern und fast stummen Abgeschiedenheit eines einsamen Lebens sich solche Blüthen entfalten konnten? Aber wenn die Muse ihre segnende Hand auf sein Haupt legte, dann waren alle Schmerzen vergessen und alle Leiden geheilt.

Und in dieses Jahr fällt auch die Herausgabe des Oratoriums „Christus am Oelberge" und die ernsteste Arbeit an der

Helden-Symphonie Op. 55.

Sie erschien unter dem Titel: »Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovenire di un gran uomo« und ist dem Fürsten Lobkowitz gewidmet.

Also die Symphonie gilt dem Andenken an einen großen Mann. Wer war dieser große Mann? Ursprünglich Napoleon Bonaparte. Wir wissen, daß Platos Republik in den Studien Beethovens eine Hauptrolle spielte. Die französische Republik hat ihn in demjenigen Alter getroffen, welches sich für die Freiheit am leichtesten enthusiasmirt; Plutarchs Helden, Platos Republik und die Zeitströmung stempelten ihn zu einem echten Republikaner. Schindler erzählt, daß Platos Republik ihm in Fleisch und Blut übergegangen war, daß er nach ihrer Idee alle Verfassungen der Welt musterte und Alles eingerichtet wissen wollte. „Er lebte in dem festen Glauben, Napoleon gehe mit keinem andern Plane um, als Frankreich nach platonischen Principien zu republikanisiren, und somit sei der Anfang zum allgemeinen Weltglück gemacht." Hat es doch reifere und besonnenere Männer gegeben, welche damals in Napoleon einen Heros sahen, der der kranken Zeit Heilung bringen sollte! Zum Glück war Beethoven nicht in der Lage, seinen unklaren politischen Utopien Folge zu geben.

Bernadotte befand sich im Jahre 1798 als Gesandter der französischen Republik in Wien, und Beethoven war mit dem Grafen von Lichnowsky oft in seiner Gesellschaft. Welche Absichten der Gesandte verfolgte, ist nicht bekannt; aber er regte in Beethoven die Idee an, dem ersten Consul ein großes Instrumentalwerk zu widmen. Obgleich er schon im April 1798 Wien verließ, so war diese Idee doch nicht verloren. Sie lebte in dem Geiste Beethovens fort, und vier Jahre später ging er ernstlich an ihre Ausführung. Die Partitur der Heldensymphonie lag in sauberer Abschrift fertig da, und Beethoven schrieb mit eigner Hand auf die erste leere Seite oben: „Buonaparte", darunter: „Luigi van Beethoven". Kein Wort mehr. Da brachte Ries dem Componisten die Nachricht, daß Bonaparte

sich zum Kaiser ausgerufen habe. Voll Wuth sprang Beethoven auf und rief: „So ist er auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch. Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten und seinem Ehrgeiz fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!“ Sprach's, ging an den Tisch und riß das Titelblatt von oben bis unten durch, worauf er es an die Erde warf.

Beethoven konnte sich lange nicht entschließen, die Symphonie herauszugeben. Der Fürst Lobkowitz kaufte sie, und ließ sie einige Male in seinem Palaste aufführen. Wir haben schon vernommen, wie der Prinz Louis Ferdinand sie aufnahm. Nachdem Napoleon als Gefangener auf Sanct-Helena gestorben war, äußerte Beethoven, zu diesem tragischen Ausgange habe er ihm schon vor siebenzehn Jahren die Musik componirt. Er meinte den Trauermarsch der Symphonie.

Um einen tiefern Einblick in das großartige Werk zu gewinnen, zergliedern wir es vorerst; vielleicht tritt dann der geistige Inhalt der Eroica um so heller an den Tag.

1. Satz. Es-Dur 3/4. Nach zwei einleitenden gewaltigen Accordschlägen des ganzen Orchesters tritt das Hauptmotiv (Es, G, Es, B, Tact 3—7) in den Cellis auf, von leichten Achtelschlägen der zweiten Violinen und Bratschen begleitet. Der Gang (Tact 8—15) beginnt mit bewegten Synkopen, wendet sich nach G-Moll hin und führt sogleich in die Haupttonart zurück, in welcher die Bläser das Hauptmotiv aufnehmen, noch piano, aber zu 13 Tacten erweitert, von den Geigen und Bässen nach F-Moll geführt und schon vom vollen Orchester und scharfen Synkopen (sforzato) belebt. Endlich erschallt das Thema (Tact 36) mächtig (fortissimo) in den vereinten Stimmen der Bässe und Bläser und unter dem Geschwirre der Geigen und den Schlägen der Pauken. Der Hauptgedanke ist vollendet.

Das Gegenmotiv (Tact 45 und 46, G, F, E) in nur drei Noten ist von wesentlich verschiedener rhythmischer und melodischer Construction. Von der Oboe (dolce) eingeführt, von den andern Instrumenten hier und dort und in verschiedenen Tonlagen aufgenommen, schaart es zuletzt in blitzenden Sechszehnteln und schlagkräftigen Bässen alle Mächte des Orchesters um sich (Tact 65—83) und leitet einen zweiten Hauptgedanken ein (Tact 83—90). Dieser anfangs piano, pianissimo, dann crescendo geht wieder zu dem Gegenmotiv über, welches nun forte, fortissimo erscheint, und die vereinten Chöre der Geiger, der Bläser und Blechinstrumente zum Schlusse fortreißt. Es würde uns zu weit führen, wollten wir die rhythmischen, dynamischen und instrumentalen Eigenthümlichkeiten des ersten Theils ausführlicher zerlegen. Wir erwähnen nur noch der Episode (Tact 133), welche als neues Moment der Entwickelung den Beethovenschen Symphonien eigenthümlich ist, scheinbar der Hauptidee fremd, in beiden Theilen des ersten Satzes frei modulirt und durch ihre Originalität überraschend und fesselnd.

Der zweite Theil. Pianissimo an das Hauptmotiv und die Bewegung der Synkopen erinnernd, wird das Gegenmotiv eingeleitet (Tact 1—15). Dieses führt zur Sache, das heißt zum Hauptmotiv zurück (Tact 27), aber in neuer Weise, denn die Bässe bringen es nur halb, dazu pianissimo und in C-Moll, die Geigen steigern und leiten es nach D-Moll (fortissimo). Nun beginnt eine großartige Bewegung. Die Bässe führen das Hauptmotiv von D-Moll nach G-Moll fortschreitend, die Violinen streichen contrapunktisch dazu in jenen blitzenden Sechszehnteln des ersten Theils, und alle Bläser (ohne Trompeten und Pauken) schlagen in starken und festen Accorden den Dreiviertel-Rhythmus an (Tact 35—50). Der Gang (Tact 59) imitirt in verdoppelter Bewegung das Hauptthema und führt zum

Gegenmotiv (Tact 74), welches nun crescendo in melodischem und rhythmischem Wechsel durch As=Dur, A=Moll, E=Moll, H=Moll nach E=Dur ausweicht und sforzato mit festen Schlägen auf der Dissonanz steht, um in E=Moll zu ersterben (Tact 138). Ein neuer episodischer Gedanke wird nun piano von den Oboen und Cellis getragen, wobei die Flöten und ersten Violinen den Rhythmus synkopiren, bis das Hauptmotiv im hellen C=Dur und mit allen beflügelten Saiteninstrumenten, Fagotten und Oboen unisono und gewaltig hereinbricht (Tact 155).

Es ist nicht erforderlich und würde den meisten Lesern nicht gerade unterhaltend erscheinen, dieses trockne Gerippe noch weiter bloß zu legen. Jede Partitur und in deren Ermangelung jeder Clavierauszug kann sie über den in reicher Mannigfaltigkeit einheitlichen Bau des ersten Satzes bis zu seinem Schluß belehren. Bekleiden wir nun das Gerippe mit Fleisch und Blut.

Marx sieht in der Symphonie das Lebensbild eines Helden, in dem ersten Satz das Idealbild einer Schlacht und zwar in dem Sinne, daß die Schlacht der entscheidende Moment, die Spitze des Heldenlebens ist. „Hört, hört! sprechen die zwei Kraftschläge am Anfang, der Heldengedanke tritt auf. Er tritt in den Violoncellen noch blaß, noch nicht erwärmend hervor, wie die eben den Horizont berührende Sonne, um gleich ihr in fröstelnden Nebeln sich noch einmal zu bergen. Dieses „noch nicht" (wie oft hat es Napoleon in heißen Schlachten ausgesprochen, wenn seine Generale zu früh die Reserven forderten!) weitet den Satz von 4 Tacten auf 13 aus; wir sind auf große Verhältnisse hingewiesen."

Marx eröffnet das Idealbild seiner Schlacht mit dem „Heldengedanken" und vergleicht ihn mit der eben aufgehenden Sonne. Dagegen wollen wir keine Einwendung erheben, ob=

gleich dann folgerichtig dieser Gedanke der S c h l a c h t p l a n sein müßte. Allein der Gang (Tact 8—15) möchte doch schwerlich in eine Parallele mit fröstelnden Nebeln zu bringen sein, und das „noch nicht“, welches in dem Momente des heißesten Kampfes seine Stelle findet, kann unmöglich auf die erste Entwickelung des Themas Anwendung finden.

Wir haben oben die Stelle, wo das Hauptthema fortissimo auftritt, bezeichnet, es ist der 36. Tact. Marx sagt davon: „Das ist der Held auf seinem Thron, dem Schlachtroß.“ Darnach gilt ihm das Hauptmotiv zu Anfang einfach als Heldengedanke, jetzt, wo es fortissimo einschlägt, als der Held auf seinem Schlachtroß. Das Gegenmotiv (Tact 45 und 46) ist ihm „wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, aber wieder leise und in abgebrochenen Gliedern auftaucht, als wenn man vom Hügel das weite Brachfeld überschaute, blinkend im Strahl der Morgensonne, die in den blanken Waffen wiederblitzt, und hörte von fern da und dort her, den zusammenrückenden Schaaren vorauf, den heitern Ruf der Feldmusik.“ „Jetzt schaart sich alles dichter,“ so fährt er fort, „tritt alles munter hervor“ — es können nur die Tacte bis zum 65. gemeint sein —, „faßt unter dem Blitzen und Klirren der Waffen“ — in den Tacten 65 bis 82 — „festen Fuß und schließt an einander, Mann an Mann und Schaar an Schaar, von hohem Muthe das Ganze wie e i n Körper von e i n e m machtvollen Willen beseelt.“

Ferner: „Nachdenkliche Vorstellungen beschleichen die Seele“ (vom Tact 83 ab). „Da rückt erst unsicher, dann immer geschlossener und rühriger, alles zusammen und unter ermuthigendem Heldenwort (Tact 109) wie mit fliegenden Fahnen zu harten Schlägen.“ „Das Heldenwort sinkt in Umdüsterung (Tact 1—15 des zweiten Theils), ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Rathlosigkeit hat alles gefangen .... da klingt die Feldmusik

wieder, wie von ferne Muth zurufend und mit frischerem Anlauf" (Tact 16).

In ähnlicher Weise erklärt Marx aus den Noten heraus „ein hartes Ringen wie Einzelgefecht", „wie zwei Männer Brust an Brust ringend", „den Triumph des Helden", und schließt: „Das Bild des Krieges ist damit erschöpft."

Noch ergiebiger ist die Phantasie der Lenzschen Interpretation. „Zwei Hiebe schwerer Cavallerie, die ein Orchester wie eine Rübe spalten", so heißen die beiden Anfangsaccorde, das Hauptmotiv ist „Heldengeflüster zu Anfang, Heldenchöre am Ende". Lenz stellt das Motiv als „Kerntreffen" hin, das Gegenmotiv an den „Flügel" mit der Inschrift:

„So komm denn aus der Scheide,
Du Reiters Augenweide,
Heraus, mein Schwert, heraus!"

In den „Reserven" stehen die „schließenden Cohorten wie ein zweites Treffen", es ist das zweite Hauptthema (Tact 83—90). Dann fährt er fort: „Zweiunddreißig Dolchstichen ist am Fuße der Bildsäule des Pompejus Cäsar erlegen (98.—127. Tact, erster Satz, zweiter Theil), das nach vollbrachter That den Weltschmerz verblutende episodische Motiv (131. Tact, E-Moll) ist die erste Todtenklage" . . . „Den tiefen und nachhaltenden Dolchstichen, die nun folgen, erliegt das Große auf Erden" (98. und folgende Tacte). „Das Siegeslächeln des Helden aus den lichten Höhen, die er bewohnt," erkennt Lenz in dem contrapunktisch frohlockenden Zuge, welchen die ersten Violinen über das Thema dahinziehen u. s. w.

Wir vermögen in solchen Schwärmereien weder eine an die warmen und farbenreichen Gestalten der Musik hinanreichende, noch wahrheitsgemäße Analyse zu erkennen. Wenn wir die organische Gliederung der Symphonie verstehen, wenn wir Ohr

und Herz genug haben, um die Tongestalten sympathisch zu empfangen, wenn unser Geist aus ihnen ein neues ideales Leben erzeugt, dann haben wir dem Componisten genug gethan. Aber das Wort ist zu kalt, um die Gluthen der musikalischen Idee zu ermessen, zu dunkel, um die lichtvollen Tonschwingungen zu malen, und zu arm, um die reichen und mannigfaltigen Tonbilder sich zu eigen zu machen. Das Gefühl öffnet sich ihrem Eindruck unmittelbar, der Geist verarbeitet sie je nach seiner Individualität, und das Wort hinkt ihnen wie ein Bettler nach. Allerdings empfängt es aus dem unerschöpflichen Schatz seine Gabe, aber diese ist immer nur ein Almosen.

Unsrer bescheidenen Meinung nach ist der erste Satz der Eroica das musikalische Bild eines Heldenlebens. Die Anfangsaccorde sind keine Cavalleriehiebe, das Hauptmotiv weder Heldengeflüster, noch Heldenchor, noch Heldengedanke, noch Heldenwort, sondern ein einfaches, klares, dabei bewegtes und mit dem Schauer des Erhabenen berührendes Thema. Für sich allein ist es noch lange nicht bestimmt genug, es könnte eben so gut die himmlische, wie die dämonische Erhabenheit zum Ausdruck bringen, es kann auch das Motiv einer Eroica werden. Aber der kräftige und zugleich in eine heiße Bewegung reißende Dreiviertel-Rhythmus, die unruhigen Synkopen des Ganges, die kampffrohen Synkopen vom 28. Tacte ab, die Erweiterung des Hauptgedankens vom 18. Tacte ab und seine instrumentale und harmonische Färbung, endlich (Tact 36) die Macht des ganzen Orchesters unter schwirrenden Geigen- und bestätigenden Paukenschlägen — alle diese Pinselstriche coloriren das noch skizzenhafte Bild, und der Heros steht vor unsrem innern Sinn! Nicht auf dem Schlachtroß, nicht unter blinkenden Waffen. Die Musik ist ein innerliches Walten, sie kann weder zu Roß steigen, noch sich ein Schwert umgürten.

Die Energie des Heroismus hat einen vollen Ausdruck gefunden, allein der Widerstand feindseliger Kräfte noch nicht. Das Gegenmotiv hat für die symphonische Entwickelung überhaupt keine andere Bedeutung, als den Hauptgedanken in Fluß zu setzen, ihn an seinem Gegengedanken zu messen und zu erweitern. Tact 45 u. s. w. geben keine „freudig aufjauchzende Feldmusik“, welche die anrückenden Schaaren zusammenruft, sie ertönen ja dolce und piano, vielmehr sind sie das Bild innerer Kämpfe des Helden, welche sich von Stufe zu Stufe erneuern, heftiger entbrennen, sich beruhigen und wieder entbrennen bis zum fast tödtlichen Ausgange (5. Tact vor Schluß des ersten Theils). Obgleich ermattet, dennoch geht der Held seinen Weg.

„Die wahre Freiheit des Menschen kann nie besiegt werden, und echte Seelengröße ist jeder Gewalt überlegen.“

Der Held ist dem musikalischen Dichter jeder von einer großen Idee erfüllte große Mensch. Seine Gestalt ist erhaben, siegesgewiß, seine Thaten sind großartig, weltbeglückend, sein Leben voller Unruhen und schmerzlicher Kämpfe, aus welchen der Genius immer größer und größer hervorgeht, der Held läuft endlich seinen Weg wie die Sonne am Firmament bis zum siegreichen Ende. Das ist das Wesentliche, was wir über die Bedeutung des ersten Satzes der Heldensymphonie zu sagen wissen. Der Musiker ist reicher in seinem Ausdruck, er weiß Alles wärmer und schöner zu sagen; aber er ist so unmittelbar, so eigenthümlich in seiner Sprache, daß wir sie nur mit empfinden können. Alle Völker verstehen sie, aber keine ihrer Sprachen vermag ihr nachzureden, sie entzieht sich der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge“.

Der erste Satz der Eroica hat die Eigenthümlichkeit, daß er vermöge seiner strengen thematischen Behandlung, vermöge der erschöpfenden Gestaltung einer Idee und in Folge eines überschwänglichen Eindrucks ein abgeschlossenes, für sich be-

stehendes Ganze zu bilden scheint, als wäre er eine Ouvertüre. Indessen folgen ihm die gebräuchlichen drei Sätze der Symphonie.

Der Trauermarsch stellt sich kaum ebenbürtig an die Seite des ersten Satzes, aber er ist von erhabener Schönheit, voll düsterer Pracht und himmlischen Trostes und voll tiefer Trauer, wie der Leichenpomp eines Helden, welchen das dankbare Volk zu Grabe geleitet. Doch glaube Niemand, daß unser Held gestorben sei. Das will der Todtenmarsch nicht sagen, er bedeutet auch keinen „schweren Gang über das Schlachtfeld", wie Marx meint. Er ist nichts weiter, als was die Beethovensche Ueberschrift sagt, »compesta per festeggiare il sovenire di un gran uomo«, componirt, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern.

Das Scherzo ist vielleicht der wunderbarste Satz der Eroica. In schnellster Bewegung, in fast ununterbrochener Einheit der rhythmischen Werthe (in 450 Tacten lauter Viertel, nur wenige Achtel und halbe Noten) heiter, fast neckisch angelegt und doch heroisch-erhaben! Dann die Hörnerklänge im Trio, wie ein Weckruf aus einer andern Welt! Ihr sehnsüchtiges Verlangen in der ersterbenden Septime Des! (Zweiter Theil des Trios.) Und der Abschiedsgruß der antwortenden Saiteninstrumente! Wo hat man jemals so erhabene Töne in dem Menuett, dem Ueberbleibsel eines Tanzstücks, gehört?

Das Finale beginnt mit einem feurigen Gange, nach welchem das volksthümliche Thema einfällt, volksthümlich, aber doch großartig von einem Baß-Pizzicato eingeführt. Es entwickelt sich von der zartesten Feinheit bis zur größten Kraft. Das Gegenmotiv (Tact 75) verläugnet gleichfalls nicht einen balladenmäßigen Ton, aber es umgiebt das männlich dahinschreitende Hauptmotiv mit mildem Hauche, es erzählt uns von den zarteren

und weichern Empfindungen des großen Mannes, welchen es feiert. Diese seelenvolle Empfindung verdichtet sich im Poco andante, fast will das männliche Herz dem Weh erliegen. Da bricht der ganze Jubel der Heldenkraft noch einmal hervor und führt uns zum Schluß.

Beethoven hat außer diesen drei ersten noch sechs Symphonien geschrieben, von welchen die letzte in die dritte Periode fällt und hier außer Acht bleibt.

Die

Vierte Symphonie in B-Dur Op. 60

ist wahrscheinlich im Jahre 1806 entstanden, nachdem der große Mann mit seiner Oper Fiasco gemacht hatte. Nach Schindlers Andeutung ist die vierte Symphonie ein Stück aus dem Liebesleben Beethovens, und Giulietta Guicciardi soll dem Glücklichen die Motive an die Hand gegeben haben. Mendelssohn feierte im Gewandhause zu Leipzig seinen höchsten Triumph, als er diese Symphonie zum ersten Male vorführte.

Welch eine Introduction! Wie aus ungewisser Finsterniß ringt sie sich empor, grüßt das helle Licht (Tact 36) und stürzt sich in den Strom der Freude. Glanzvoll geht der erste Satz daher, voller Sehnsucht das Adagio, in freudigem Uebermuth das Menuett und mit rauschender Lust das Finale. „Wer ist dieser Mann?“ fragte ein Fremder, als er Goethe sah. „Man sieht ihm an, daß er an sich gearbeitet hat.“ Goethe war nicht wenig befriedigt von diesem Lobspruch. So möchte auch derjenige fragen, der diese Symphonie zum ersten Mal hörte, ohne Beethoven zu kennen.

Die

Fünfte Symphonie in C-Moll Op. 67

ist dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, und dem Grafen Andreas Rasumowsky gewidmet. „Den Schlüssel

zu diesen Tiefen", so erzählt Schindler, „gab der Schöpfer selber, als er eines Tages mit mir über die denselben zu Grunde liegende Idee sprach, mit den Worten: So pocht das Schicksal an die Pforte! indem er auf den Anfang des ersten Satzes hinwies." Dieser Gedanke ist ja der Brennpunkt unsres Lebens, er redet von den Gräbern und von den Thurmspitzen zu jedem Christen, und wir wissen, wie sehr er die Seele Beethovens erfüllt hat, der dem Schicksal „in den Rachen griff", um mit ihm zu kämpfen. Diesem seinen Lebensgedanken hat Beethoven in der C-Moll-Symphonie den mächtigsten Ausdruck gegeben, als hätte er sagen wollen: „Per aspera ad astra, durch Kampf zum Sieg!"

Dieses streitfertige Motiv, welches aus vier Noten (G, G, G, Es) besteht, ist für sich allein ein musikalisches Wunder. „So pocht das Schicksal an die Pforte." Dieses Motiv zieht das ganze Orchester allmählich in seinen Kampf, es ringt unermüdlich, es unterliegt nicht, es siegt nicht, aber es pocht unaufhörlich an die Pforten Deines Herzens. Wenn die Hörner zum Gegenmotiv führen, so ist es, als ob sie Frieden geböten und den schmerzlich zuckenden Ringer aufathmen ließen; allein das Hauptmotiv führt den unablässigen Kampf fort, jene dunklen Trostworte, welche die Fagotte ihnen zurufen, besänftigen es nicht, erst gegen den Schluß des ersten Theil bricht die freudige Aussicht auf den Sieg hervor. Auch der zweite Theil ist nur Kampf, heißer Kampf, unter Ermattung und Ermannung, aber ohne Sieg. Dergleichen ist noch in keiner Musik gefunden worden, die Eroica ausgenommen.

Im Andante erhebt sich eine volle betende Stimme, als riefe sie zum Himmel. Wenn sie im zweiten Motiv aus der Bedrängniß hervorbricht, stellt sie sich hoffend und getröstet in das helle C-Dur. Nur für einen Augenblick, denn sie versinkt wieder in das „finstere Thal", in welchem der Psalmist wandert.

Der dritte Satz (Allegro) kann natürlich nicht Scherzo heißen. Er nimmt rührig den Kampf wieder auf, das Triumphfinale bringt erst die siegreiche Entscheidung.

„Wie ein gewaltiger Geist", sagt Schillings Lexikon der Tonkunst, „aus schwerem schmerzlichen Ringen wechselnd, von einem Aufblick nach oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen, sich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Siege, zum freudenvollsten sichersten Hochgefühl erhebt, dieses wußte Beethoven in der C-moll-Symphonie darzustellen, so voll und herrlich, wie Worte nachzusprechen nicht vermögen." Und Schindler: „Wenn unter den hunderten von hoher Meisterhand geschaffenen Werken der Tonkunst keines den Satz bewahrheiten sollte, daß jedes wahrhafte Kunstwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und sein Zweck wirkliche Beseligung sei, so thut es Beethovens C-Moll-Symphonie." Unter Allem, was über diese einzig in ihrer Art dastehende Symphonie geschrieben ist, haben wir nichts Besseres gelesen, als diese Worte.

Die

Pastoral-Symphonie Op. 68,

die sechste in der Reihenfolge, ist denselben Freunden und Gönnern Beethovens gewidmet, wie die C-Moll-Symphonie.

Eine Naturdichtung, welche Beethoven seiner besten und treusten Freundin, der Natur, zum Dankopfer dargebracht hat. Er hat sie selbst mit einem Programm versehen, welches also lautet: „Erster Satz. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande erwachen. Zweiter Satz. Scene am Bach. Dritter Satz. Lustiges Beisammensein der Landleute, in welches Gewitter und Sturm einfallen. Vierter Satz. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm." Aber Beethoven hat in dem Concertprogramm ausdrücklich hinzugesetzt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei." Er liebte diesen kind-

lichen Standpunkt des musikalischen Ausdrucks nicht, er hatte ihn oft bei Haydn getadelt und wollte nicht mißverstanden sein. Er wäre nie im Stande gewesen, die Hunde bellen zu lassen, wie Haydn in der Arie Simon's oder durch die Pauke ein Gewehr abschießen zu lassen, wie Méhul in der Jagd-Ouvertüre, er bezeichnete das Reale auf ideale Weise. Er liebte auch nicht eine Exegese seiner Werke im Detail zu geben oder zu hören, und die Belehrungen, welche er Andern zu Theil werden ließ, betrafen meistens nur die Auffassung einzelner Sätze oder deren Theile. „In der zweiten Hälfte des April 1823", erzählt Schindler, „schlug Beethoven eines Tages einen Ausflug nach der Nordseite der Donau vor, dahin ihn sein Fuß seit einem Decennium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend schöne Umgegend besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte; die Sonne schien sommerlich und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. . . Wir setzten die Wanderung in der Richtung über Grinzing fort. Das anmuthige Wiesenthal zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirge rasch dahereilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen, und ließ seinen Blick voll von seeligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend, frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber Alles still. Darauf sagte er: „Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen, Kukucke ringsum haben mitkomponirt. Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzenbuch und schrieb in Noten: H, D, G, H,

D—G. (Siehe Tact 51—62 im zweiten Satz.) „Das ist die Componistin da oben", äußerte er, „hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen soll es nur Scherz sein." Ein ander Mal fragte er Schindler nach einer Aufführung der Pastorale: „Nun, hat der Ammerling so schön gepfiffen, wie der auf den Grinzinger Wiesen?"

In diesem Grinzinger Wiesenthal hat Beethoven seine Heldensymphonie und die Pastorale concipirt. Hier wandelte er gern den Bach entlang, hier sann er unter dem Schatten eines großen Baumes, bald nahm er sein Notizbuch zur Hand, um eifrig darin zu schreiben, bald sprang er hastig auf, um davon zu eilen. Es ist einer Kunstfreundin aus Wien gelungen, diesen Baum zu entdecken. Sie fragte einen 70jährigen Bauer, den Besitzer jener Wiesen, ob er einen Herrn Beethoven gekannt habe. „Manens den kreupeten Musikanten?" sagte er. (Kreupeten soviel wie zerrauften, ungekämmten.) „Ja, der is immer dort unterm Baum g'leg'n."

Mit der Erwähnung der

Siebenten Symphonie in A-Dur Op. 92 und der

Achten Symphonie in F-Dur Op. 93,

welche fast zu gleicher Zeit im Jahre 1812 entstanden sind und auch zugleich von Beethoven selbst aufgeführt wurden, schließen wir diese Reihe von nie erreichten, nie übertroffenen Werken. Auf dem glänzendsten Gebiete der Instrumentalmusik hat Beethoven auch seine glänzendsten Gaben entfaltet, meisterhafte Beherrschung des Spielapparats und des Tonmaterials, strenge Gliederung der musikalischen Ideen, eine unendliche Fülle der Phantasie, Zartheit und Kraft, Anmuth und Würde und vor allem Andern Tiefe und Erhabenheit und schlagende Charakteristik.

Dreizehntes Kapitel.

Vocalmusik.

Auch in den Vocal-Compositionen Beethovens von der „Reise Urians“ bis zur zweiten Messe und der neunten Symphonie charakterisiren sich drei verschiedene Perioden. Die erste umfaßt meistens nicht durchcomponirte Lieder, von denen viele unter späteren Opuszahlen erschienen, als die Verleger bereits Alles annahmen, was den Namen Beethoven trug. Op. 32 (sechs geistliche Lieder von Gellert mit Begleitung des Pianoforte), die große Gesangsscene: „Ah, perfido!“ Op. 48, dann Op. 52, 75, 82, 83, 88, 94 und einige andre weltliche Gesänge und Lieder gehören hierher. Zu der zweiten Periode zählen wir jene durchcomponirten Dichtungen, welche Beethoven auch als Vocalcomponisten einen ersten Rang zuweisen, die unsterbliche „Adelaide“ Op. 46, die Oper „Leonore“ Op. 72, die „Phantasie für Clavier, Orchester und Chor“ Op. 80, das Oratorium „Christus am Oelberge“ Op. 85, die erste Messe Op. 86, die 25 schottischen Lieder Op. 108 und einige andre Gesänge. Sich selbst vollendend erscheint der Meister endlich in den letzten beiden wunderbaren Verschmelzungen des Vocalen und Instrumentalen, in der zweiten Messe Op. 123 und in der neunten, der Chorsymphonie Op. 125.

Die

sechs geistlichen Lieder Op. 32

athmen eine so einfältige und herzliche Frömmigkeit und sind so wahrhaft erbaulich, daß sie nur aus einem gläubigen und gottseligen Gemüth hervorgegangen sein können. Wenn es wahr ist, daß Haydn den Componisten derselben einen Atheisten ge-

scholten hat, in diesen Liedern allein läge der Beweis dafür, daß Beethoven es nicht war, und sein Leben wie sein Schaffen vervollständigen den Beweis bis zur Evidenz.

Große Scene: „Ah, perfido sperjiuro!" Op. 48 für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters.

Diese Concert-Arie mit weiter Ausführung in 7 Sätzen ist schon im Jahre 1796 componirt und hat sich, Dank ihrer stimmgerechten Anlage, einer ausdrucksvollen Cantilene und effectvollen Behandlung des Orchesters, bis auf den heutigen Tag in Gunst erhalten.

Der höchste Wurf gelang Beethoven mit seiner

„Adelaide", Gedicht von Matthison, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 46,

welche er dem Dichter mit einem anerkennenden Begleitschreiben im Jahre 1800 übersandte, nachdem sie schon einige Jahre vorher im Stich herausgekommen war. Mit Staunen stehen wir hier vor einer Tondichtung, welcher weder Früheres noch Späteres an die Seite gestellt werden kann — so schwelgerisch ist der Wohllaut, so ideal die Begeisterung reiner Liebe, so selig der Aufschwung des sehnenden Herzens, das sich mit den flüsternden Abendlüftchen und mit der flötenden Nachtigall über alles Irdische hinaus in den Himmel erhebt.

„Im Gefilde der Sterne
Strahlt Dein Bildniß,
Adelaide!"

Es giebt verzückte Seelen, welche allein in der ergreifenden Modulation von F-Dur nach Des-Dur (Tact 38 bis 42) oder in dem Flöten der Nachtigall (Tact 49 und folgende) oder in der Steigerung der Liebesinnigkeit bis zum 56. Tacte (Ges-Dur), wo der süße Name Adelaide alles Weh und alle Freuden des Liebesfrühlings austönt, volle Nahrung und Befriedigung

finden. In Wahrheit macht die Verklärung des Liebesgefühls ohne jegliche blos sinnliche Beimischung, der ideale Ernst in dieser Apotheose des Liebesgottes den Hauptwerth der „Adelaide" aus, ungleich den Mozartschen Liebesidealen, welche auch in farbenreichen Gestalten erscheinen, welche aber mehr oder weniger trunken aus dem Freudenbecher gekostet haben. Der Eros Beethovens ist nicht der beflügelte, lose Knabe mit Pfeil und Bogen, sondern der elternlose Gott, die beseligende Grundursache des Weltalls, aber in seinem Gefolge fehlen weder die Grazien, noch Fortuna, noch Himeros und Pothos (Sehnsucht und Verlangen).

Auch in der Form ist „Adelaide" eigenthümlich. Auf zwei Bewegungen beruhend (Larghetto $^4/_4$ und Allegro molto $^4/_4$) schwingt sich das balladenmäßige Lied aus dem Blumengarten auf den Kirchhof.

„Einst, o Wunder!
Entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche
Meines Herzens. Deutlich
Schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide!"

Denn diese Liebe dauert über das Grab hinaus.

Selbst von Beethovens Liedern ist nur eins der „Adelaide" vergleichbar, nämlich das Goethesche „Herz, mein Herz, was soll das geben?" aus Op. 75.

Nicht so hingenommen von Innigkeit und Süßigkeit, von Wehmuth und Seufzern, sondern überschwellend in Glück und Lebenslust, spinnt es wie in einen Zauberfaden Zärtlichkeit und Schalkheit, Sehnsucht und Befriedigung zusammen. Beide Lieder ergänzen einander und sind selbst ein Abbild des Beethovenschen Liebeslebens. Denn es scheint fast, als ob er mit diesem „Herz, mein Herz" von der Liebe Abschied genommen habe. „Ich

schicke hier", schreibt er an Bettina von Arnim vom 11. August 1810. ein Jahr etwa vor ihrer Verheirathung, „mit eigner Hand geschrieben: „Kennst Du das Land?" als eine Erinnerung an die Stunden, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andre, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir nahm, liebes, liebstes Herz! „Herz, mein Herz, was soll das geben?"

Die

Oper „Leonore" oder, wie sie später genannt wurde, „Fidelio" Op. 72

wurde im Theater an der Wien begonnen und in der Sommerwohnung zu Hetzendorf im Jahre 1805 vollendet.

Beethoven kann wohl für einen Dramatiker gelten, wenn er die Rollen seiner Instrumental-Dramen unter die Instrumente vertheilt. Da kennt er die Charaktere auf das Genaueste und weiß sie mit einander zu combiniren, ein jedes tritt rechtzeitig auf die symphonische Scene und greift thatkräftig ein, und die Action hält sich in lebendigem Fluß, daß wir unwillkürlich fortgerissen werden. Allein die Oper ist nicht blos dramatische Musik, sie ist ein musikalisches Drama, das Drama in Musik gesetzt. Hier handelt es sich um Menschen von Fleisch und Blut, mit welchen Beethoven so wenig umzugehen verstand, um Actionen aus dem realen Leben, welches er so wenig kannte. Der Operncomponist muß Schritt vor Schritt den scenischen Fortgang bemessen und seiner Phantasie das Opfer abverlangen, demselben nicht in den Weg zu treten; ihm darf die Schlagfertigkeit nicht fehlen, in kürzester Weise die Situation zu zeichnen und der Individualität in jedem Augenblick gerecht zu werden; selbst das Triviale verlangt seine volle Hingabe, falls er es musikalisch verklären will. Von alle dem wußte Beethoven nicht viel. Was er zur Oper mitbrachte und was dem „Fidelio" seinen hohen Werth verleiht, war der echt musikalische Sinn, mit wel-

chem er die erhabneren Momente der Handlung auffaßte und in Tönen vertiefte; dieser Aufgabe stand er sympathisch gegenüber und beherrschte sie, aber das scenische Verständniß eines „Faiseurs" und die scharfsinnige Speculation auf die Theilnahme der Hörer, welche auf der Bühne nicht blos ideale, sondern auch unterhaltende Gestalten suchen, fehlten ihm. Wie in der Symphonie aus den Saiten- und Blasinstrumenten, so webte er aus den Stimmen des Orchesters und der Singenden musikalische Scenen zusammen, zuweilen musikalisch tiefer und innerlicher als irgend wer; allein nicht selten unterlag er der Versuchung, das declamatorische Element über das melodische, das lyrische über das dramatische zu erheben und den Mangel an Fortgang und an Activität durch das Orchester zu decken. Und die Alltagsmenschen, wie Jacquino, Marcelline, Rocco, in ein ansprechendes, lebensfrisches Gewand zu kleiden, war seine Sache gar nicht. Hierin stand Mozart unendlich weit über ihm. Mozart war allerdings sein Vorbild, aber er hielt auch große Stücke auf Cherubini und erklärte ihn für den achtungswerthesten aller lebenden Operncomponisten; nach seiner Factur sind auch die Grundregeln der Beethovenschen Dramaturgie gemodelt. So geschah es denn, daß Jacquino bis zum Quartett ein simpler Tölpel blieb, und die Arie der zuckersüßen Marcelline gewann auch durch eine dreimalige Umarbeitung nicht viel. Das Duett: „Um in der Ehe froh zu leben" hatte etwas Kaltes und Verkehrtes zugleich, denn die Situation war falsch. Marcelline sehnt eine Verbindung (mit Leonoren) herbei, von welcher man weiß, daß sie unmöglich ist. Da halfen denn weder angenehme Sexten, noch Triller, noch Stimmcadenzen, das Hochzeitsduett war nicht komisch, nicht tragisch, sondern verfehlt. Rocco mit seinem „Es ist ein schönes Ding, das Gold" gewinnt keine dramatische Bedeutung, und der ganze ernste Vorgang ist überdies

mit trauervollen Todesahnungen umgeben, bis ein glücklicher Zufall Rettung bringt.

Beethoven verstand es überall, auf dem instrumentalen wie auf dem vocalen Gebiet, die erhabene Idee dem Ohr zu vermitteln, aber wo er diese Richtung aufgiebt, giebt er sich selbst auf.

Das Libretto des „Fidelio" ist eine Gefängniß- und Rettungsgeschichte. Der Regierungsrath Sonnenleithner hatte es aus dem Französischen übersetzt, und Beethoven war nach dem Auftrage des k. k. Theatereigenthümers an die Bearbeitung desselben gegangen, obgleich Paer u. A. es bereits componirt hatten. Der tyrannische Gouverneur Pizarro hat Florestan, den Gatten Leonorens, der ihm mit einer Anklage beim Minister drohte, in den Kerker werfen lassen. Leonore will ihren Gatten retten, verkleidet sich und nimmt unter dem Namen Fidelio Dienste bei dem Kerkermeister Rocco. Marcelline, die Tochter Roccos, verliebt sich in den vermeintlichen Diener, während ihr Liebhaber, der Pförtner Jacquino, eifersüchtig dazwischensteht und der alte Rocco die Liebe seiner Tochter begünstigt. Plötzlich trifft die Nachricht ein, daß der Minister eintreffen werde, um die Gefängnisse zu besuchen und Gerechtigkeit zu üben, und Pizarro beschließt, Florestan aus dem Wege zu räumen. Rocco soll ihm das Grab graben. Fidelio ist dabei behilflich, erkennt aber in dem zum Tode bestimmten Gefangenen den Gatten und deckt ihn mit ihrem Leibe, als Pizarro ihn ermorden will. Die Trompeten verkündigen die Ankunft des Ministers, und Florestan ist gerettet. Chöre der Gefangenen, der Soldaten und des Volks begleiten und beleben die Handlung.

Man sieht, es ist hier nicht um ein großes, vor unsern Augen sich entwickelndes und spannendes Ereigniß zu thun; die

Charaktere und Situationen sind fertig, der treibende Anstoß kommt von außen, und von allen Personen greift fast nur eine einzige thatkräftig ein, das liebende, aufopfernde und heldenmüthige Weib. Diese eine Gestalt mußte natürlich für Beethoven der Mittelpunkt der ganzen Oper werden, und ihr hat er denn auch seine ganze Sympathie gewidmet, um mit unsterblicher Feder das Ideal des deutschen Weibes zu zeichnen. An die Hauptfigur lehnt sich Florestan, der freiheitberaubte Märtyrer der Wahrheit, und um diese Gruppe wächst der zweite Act zu einer sittlichen und künstlerisch einheitsvollen Wirkung zusammen. Der trivialen Exposition des ersten Acts fügte sich die ideale Natur Beethovens nur mit Ueberwindung.

Nr. 3, das Quartett, in welchem Marcelline, Fidelio, Jacquino und Rocco ihren verschiedenen Stimmungen Ausdruck verleihen, ist der erste Beethovens würdige Satz, ein canonisches Meisterstück, doch erschwerte schon die beschränkende canonische Form und die actionslose Situation, den Conflict der Interessen auch musikalisch darzustellen. Nunmehr tritt Fidelio in den Vordergrund, noch immer das schwache, zagende Weib, aber es ermannt sich und spricht: „Ich habe Muth!“

Nach der gewaltigen Rache-Arie Pizarros: „Ha, welch ein Augenblick!“, welche durch den leisen Soldatenchor eine schauerliche Folie erhält, folgt das Mordanschlags-Duo zwischen Pizarro und Rocco voll dramatischen Lebens und charakteristischer Zeichnung. Nun die große Scene Fidelios. Zuerst ein Recitativ, bei welchem das Orchester die deutende Partie übernimmt, bittend „wie des Mitleids Ruf“, tobend wie „Meereswogen“ und in ruhigen Harmonien schimmernd wie der hoffnungsvolle „Farbenbogen, der hell auf dunklen Wolken ruht“. Die Arie (Adagio mit drei Hörnern und Fagott: „Komm Hoffnung!“ und Allegro:

„Ich folg' dem innern Triebe") ist ein Wunder von lyrischer Sättigung und dramatischer Kraft; so mild und anmuthig sind Gesang und Instrumentation, so sehr strömt das Herz von Hoffnung und reiner pflichttreuer Liebe über, und so energisch ist der Entschluß: „Ich wanke nicht!"

Dann ferner dieser Chor der Gefangenen, der so trübsinnig und doch so herzerhebend, so zagend und doch so gottergeben aus den Kerkermauern ertönt! Aber wenn er in den beseligenden Ruf: „O Freiheit!" ausbricht, scheucht ihn sogleich die lähmende Furcht vor dem Tyrannen in das ängstliche: „Sprecht leise" zurück.

Mit dem zweiten Act erhebt sich der Genius Beethovens zu voller dramatischer Höhe. In der Introduction lagern sich breite, schwere Accorde, und die unheimlichen Pauken, in Es und A gestimmt, rühren alle Tiefen menschlichen Elends auf. Florestans Arie ist mit dem Herzblut des Componisten geschrieben, denn auch er konnte von sich sagen: „In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn." Dazwischen treten die melodramatischen Einsätze mit der drastischen Kraft nüchterner Wirklichkeit, dann das Grabduett, in welchem der athemlose Hörer gewissermaßen mit Hand anlegen muß, als sollte er alle menschliche Freiheit in die Gruft versenken, dann der Heldenmuth Fidelios — doch wie können wir hier alle Herrlichkeiten des zweiten Acts ausbreiten! Wie weit auch Gluck und Mozart über den Dramatiker Beethoven hervorragen, als Sänger der Wahrheit und der Freiheit, der Tugend und der Treue hat ihn Niemand übertroffen!

Als die Oper „Leonore" zum ersten Male in Wien zur Aufführung kam, war so eben die siegreiche französische Armee eingerückt. Tausende hatten die Stadt verlassen, darunter viele

Freunde Beethovens, das Theater war mit französischen Offizieren angefüllt, die Darstellung mangelhaft und die Aufnahme kalt. Nach drei Darstellungen zog der Componist sein Werk zurück, es war gefallen. Sein Lohn bestand in einer langen Reihe von Verdrießlichkeiten.

Besonders hatte die Ouvertüre mißfallen (die zweite von den vier Ouvertüren, welche zur Oper gehören) und Cherubini selbst erklärte mit Beflissenheit, er wisse nicht, aus welcher Tonart sie gehe. Je außerordentlicher die Anforderungen waren, welche man zu einer Oper Beethovens mitbrachte, desto größer die Enttäuschung. Man fand die Charakteristik verfehlt, die Singstücke nicht neu und die Chöre effectlos und sogar mißrathen. Natürlich gefiel die Paersche Oper „Leonore" dem großen Haufen viel besser, und Cherubinis Opern wurden mit Lobeserhebungen überhäuft. Beethoven selbst glaubte, den Kabalen seiner Feinde unterlegen zu sein, aber seine Freunde, welche unbefangen urtheilten, vermochten ihn, an seine Arbeit die bessernde Hand anzulegen. Sie hielten förmlich Gericht über das Werk, und die Sitzung dauerte von 7 Uhr Abends bis zum Morgen um 2 Uhr. Die Richter waren das Fürstlich Lichnowskysche Paar, Stephan v. Breuning, der Dramatiker Collin, der Graf Lichnowsky, der Tenorist Röckel und der Bassist Meyer, Beethoven der Angeschuldigte, und die Fürstin übernahm am Clavier die Advocatenrolle. Anfangs vertheidigte Beethoven jeden Tact, und als Meyer sagte, daß kein Sänger die Arie des Pizarro mit Effect singen könne, wurde er grob und aufgebracht. Man einigte sich endlich, und ein fröhliches Mahl beschloß die lange Sitzung. Beethoven gab nach, es wurden mehrere Piècen gestrichen, andre gekürzt, aus drei Acten zwei gemacht, und die zweite Ouvertüre in eine neue Gestalt gebracht.

In dieser Form kam die Oper im Jahre 1806 auf die

Bühne, allein ohne Erfolg; nach einigen Wiederholungen war sie abermals gescheitert und wurde in den Actenstaub der Theaterbibliothek verwiesen. Dieses Mal hatte sie Beifall gefunden, aber die Machinationen neidischer und feindseliger Menschen, welche der Componist noch weniger schonte als sie ihn, verhinderten weitere Aufführungen.

Noch einmal im Jahre 1814 trat Beethovens Oper ans Tageslicht. Einige Schauspieler wählten sie zu ihrem Benefiz, und der bereitwillige Meister gab sie dazu her, nachdem er, von dem Theaterdichter Treitschke unterstützt, sich einer dritten mühsamen Umarbeitung unterzogen und eine vierte Ouvertüre dazu gethan hatte. Wie viel Arbeit und Zeitaufwand auch damit verbunden war, der Componist scheute das alles nicht. „Was ich nun erzähle," berichtet Treitschke, „lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam gegen 7 Uhr Abends zu mir. Nachdem wir Anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit dem Text der Florestan-Arie stehe. Sie war fertig, ich überreichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen that, und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten zu spielen, heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasirte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns theilen wollte, wurde aufgetragen, aber er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig." Treitschke hatte die Arie umgestaltet und nach Beethovens Meinung den Nagel auf den Kopf getroffen, als er Florestan die Worte in den Mund legte:

„Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?
Und ist nicht mein Grab mir erhellt?
Ich seh', wie ein Engel in rosigem Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellt —
Ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich!"

Diesmal ging die Oper auch unter dem von Beethoven längst gewünschten Namen „Fidelio" in Scene und gewann den entschiedensten Sieg. Seitdem hat sie sich über alle Bühnen der Welt verbreitet und ist ein Liebling des deutschen Volks geworden. Die größten Künstlerinnen haben in ihr geglänzt, zuerst die gewaltige Milder-Hauptmann, von der Beethoven schrieb: „Ich komme morgen, um den Saum ihres Rocks zu küssen", die schöpferische Schröder-Devrient, die südlich glühende Schechner und die Malibran-Garcia, welche unwiderstehlich zu Thränen hinriß, wenn sie unter der Last von Ketten, die sie herbeiholen mußte, sich stumm an die Wand lehnte und darnach ihre wehmuthsvollen Seufzer aushauchte, die Heynefetter, Ney-Crevelli, Köster u. a. In London, wo „Fidelio" Hofmode geworden ist, legt man noch die zweite Ouvertüre als Zwischenacts-Musik ein, und bei Gelegenheit der großen Weltausstellung hörten Hof und Publikum den Ouvertüren stehend zu. Die Büste Beethovens wurde unter den Tönen der Egmonts-Ouvertüre auf der Scene bekränzt. Als Napoleon III. im Jahre 1855 den englischen Hof besuchte, wählte man „Fidelio" zur Gala-Vorstellung, und die „Times" boten für dieselbe eine Loge zweiten Ranges für 30 Guineen aus, mehr als drei Bearbeitungen der Oper dem Componisten eingebracht haben.

Ein Schmerzenskind der Beethovenschen Muse, steht „Fidelio" nun ebenbürtig an der Seite „Don Juans", der sittliche Kern und die ergreifende Gewalt dieser erhabenen Musik können eine Anziehungskraft auf das deutsche Gemüth nicht verfehlen.

Unter allen bedeutenderen Werken Beethovens ist vielleicht keines der Entwickelung der Musik so wenig förderlich geworden als

„Christus am Oelberge", Oratorium für Solo und Chorstimmen mit Orchester, Op. 85, im Jahre 1800 geschrieben und 3 Jahre später zum ersten Male aufgeführt.

Der große Beethoven ist darin nicht zu erkennen. Der Mann der Revolutionszeit, „der Neuerer und Republikaner", wie ihn die Höflinge betitelten, konnte nicht denken und fühlen wie Bach und Händel, und er selbst hat gestanden, daß er Christus zu theatralisch gefaßt habe. „Er hätte viel darum gegeben," sagt Schindler, „diesen Fehler verbessern zu können." Wenn er fast überall vor großen Aufgaben Großes leistete, hierin war er sich nicht selbst gleich.

Beethovens erste Messe für vier Singstimmen und Orchester Op. 86

wurde im Jahre 1808 in der Esterhazyschen Sommerresidenz, wo Hummel Capellmeister war, zuerst aufgeführt. Auch in ihr sind weder jene gläubig inbrünstigen Weisen zu finden, welche ein lebensvolles Eigenthum der protestantischen Kirchen geworden waren, noch der von dem kirchlichen Gebrauch geheiligte Glanz der katholischen Messe. Beethoven war allerdings von einem innigen und lebendigen Glauben an den einigen unendlichen Gott erfüllt, aber weit abstehend von der Confession der katholischen Kirche, gehörte er ihr nur äußerlich an, und das kirchliche Leben war ihm fremd. Er konnte darum auch nicht lebensvoll gestalten, was er selbst nicht erlebt hatte. Es bedurfte noch langer Jahre, ehe aus den tiefern Gründen seiner Seele die zweite Messe entsprang.

Vierzehntes Kapitel.

Beethoven und seine Zeitgenossen.

Was seiner Zeit voraneilt, wird von ihr nicht verstanden — das ergiebt sich als eine geschichtliche Nothwendigkeit, und es ist nur eine Folge davon, daß die Träger neuer Ideen auch zugleich Kreuzträger werden. Zwar sind uns nicht wenige Namen begegnet, welche dem Genius Beethovens huldigten; jedoch beschränkte sich ihr Kreis hauptsächlich auf die Stadt Wien, das deutsche Volk verstand ihn noch nicht. Während seiner Lebenszeit war Beethoven oft genug der verlassene, der hintenangesetzte, der geschmähte; erst als er in der Erde lag, sollten seine Werke zu neuem Leben auferstehen und mehr und mehr geistiges Eigenthum seiner Nation werden.

Es war ein tüchtiger Musiker, welcher die ersten Trios und die erste Symphonie Beethovens als confuse Explosionen bezeichnete, die aus dem dreisten Uebermuth eines jungen Mannes von Talent hervorgegangen seien. Spazier, ein guter Kopf, der die beste Musik seiner Zeit kannte, nennt die zweite Symphonie Beethovens ein crasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit ausgerecktem Schweif vergeblich wüthend um sich schlägt. Rudolph Kreutzer, ein Deutscher, und der größte Violinist seiner Zeit, welcher in Paris an der Spitze einer Violinschule stand, lief vor derselben zweiten Symphonie davon und hat sich niemals entschließen können, die ihm gewidmete Beethovensche Sonate Op. 57 zu spielen. Eine köstliche Ironie des Schicksals, daß diese Sonate noch heute die Kreutzer-Sonate heißt!

Als Anfangs 1812 im musikalischen Cirkel des Feldmarschalls Grafen Soltykoff zu Moskau das Allegretto des großen F-Dur-Quartetts zum ersten Male versucht wurde, warf der große Violoncellist Bernhard Romberg seine Stimme zu Boden und trat sie mit Füßen. Wie könne man, sagte er, fünfzehn Mal hinter einander B spielen! Und einige Jahre später wurde in Petersburg beim Geheimrath Lwoff, dem Vater des berühmten Geigers, derselbe Versuch gemacht, aber die Gesellschaft wollte sich vor Lachen ausschütten, als der Baß sein Solo auf einer Note hören ließ.

In Leipzig wählte Spohr eins der ersten Quartette zum Vortrage, aber die Hörer übertönten sein Spiel durch laute Conversation, und der Hausherr bat den Künstler, etwas Andres zu wählen, was dem Geschmack und dem Fassungsvermögen seiner Gäste mehr angemessen wäre. In Berlin beim Fürsten Radziwill, wo Bernhard Romberg, Möser, Seidler und andere ausgezeichnete Künstler beisammen waren, kam Spohr noch schlechter damit an. Sie lobten den Geiger, aber sie sprachen mit Geringschätzung von dem Beethovenschen Quartett, welches er gespielt hatte. „Aber lieber Spohr," sagte Romberg, „wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?" Ein Quartett von Rhode stellte sie zufrieden.

Und wie viele Sünden gegen den musikalischen Geist hat die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" auf ihr Gewissen geladen! Hier nur ein einziger von ihren hundert den Ketzer Beethoven verdammenden Artikeln. Es heißt daselbst über die drei Sonaten für Pianoforte mit Violine Op. 12: „Gelehrte Masse ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang, ein Wald, wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, erschöpft, ohne Freude, herauskommt. Ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld verliert.

Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verläugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiß uns sicher recht viel Gutes liefern."

Man begreift es kaum, wie ein solches Urtheil möglich war, und noch dazu über eine von Beethovens frühesten Compositionen, aber man kann sich denken, wenn das am grünen Holze geschah, was vom dürren zu erwarten stand. Glücklicher Weise blieb Beethoven davon gänzlich unbeirrt und ging seine eignen Wege. „Er hat einen Fels an mir gefunden," äußerte er bei solcher Gelegenheit. Hochsinnig und voll Selbstgefühl sprach er es aus: „Die Welt ist ein König, und sie will geschmeichelt sein, soll sie sich günstig zeigen. Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen zwängen." Und ein ander Mal: „Man muß dem Geist der Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus. Ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie es haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man daran denkt." Darum war alles Lob und aller Tadel der öffentlichen Kritiker ihm fast gleichgültig. „Nur das Lob eines Selbstbelobten kann freuen", sagte er und antwortete niemals auf einen öffentlichen Angriff. Seinem Verleger Hoffmann schrieb er nach Leipzig: „Lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apollo bestimmt ist."

Wenige Menschen haben mit gleicher Consequenz und gleicher Treue an ihrem Ideal festgehalten, und Beethoven war seiner selbst so gewiß, als wäre er ein verheißener Musikmessias gewesen. So groß war sein Glaube an sich selbst, daß er einst als junger Mann dem Fürsten Lobkowitz sagen konnte: „Durchlaucht, mit solchen Menschen, welche nicht an mich glauben wollen,

weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen." Es ist begreiflich, daß Viele die Köpfe schüttelten und Beethoven für arrogant und überstolz hielten.

Auch unter Vielen von denjenigen, welche ihm näher standen, fand er den Glauben nicht, den er beanspruchen zu können meinte. Cherubini, Muzio Clementi, Czerny, Mälzel, Holz, Hummel, selbst Ries, Schindler u. A., wußten die ganze Bedeutung Beethovens nicht zu fassen, es bedurfte eines halben Jahrhunderts, um die Wolken von Irrthümern zu verscheuchen, welche über seinem Namen lagerten. Ja, große Geister waren weit entfernt von einer richtigen Würdigung seiner Musik.

So Goethe. Im Jahre 1812 besuchte Beethoven das Bad zu Teplitz, wo er mit Varnhagen und Rahel, mit Tiedge und Frau von der Recke verkehrte und auch die persönliche Bekanntschaft Goethes machte. Er selbst schreibt darüber an Bettina von Arnim Folgendes:

„Liebste, getreue Freundin!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen; Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respect haben, — wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Goethe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arme los, um sich an die Seite zu stellen. Ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit unter-

geschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog hat mir den Hut gezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich — ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefiliren — er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite — dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und habe ihm all seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Freundin, wir hatten gerade von Ihnen gesprochen ..... Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte .... Die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst noch die Welt beglücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt ... Geister können auch einander lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt ... Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man was scheinen will ... Adieu, adieu, Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich Alles.

Gott wie lieb ich Sie!

Teplitz, August 1812. Dein treuster Freund und tauber Bruder
Beethoven."

Der eigenthümliche Vorfall mit dem kaiserlichen Hofe wirft helle Streiflichter auf zwei der größten Männer ihrer Zeit — auf den hofmännischen Dichterfürsten, welcher zum Fürstendichter geworden war, welcher mit den hohen Herrschaften Theater spielte und der Kaiserin ihre Rolle einstudirte, welchem, wie sein Tagebuch dieses Jahres bezeugt, „drei Gedichte für kaiserliche Majestäten, im Namen der Carlsbader Bürger, eine ehrenvolle

angenehme Gelegenheit gegeben, zu versuchen, ob noch ein poetischer Geist in ihm walte" — und auf den querköpfigen Musiker, welcher die Oriflamme des Ideals überall hoch und heilig hielt, den unbehülflichen Sohn Apollos, welcher mit derben und trotzigen Manieren vor dem Hof- und „Weltgeschmeiß" seine geistige Ueberlegenheit zur Schau trug. Goethes Benehmen kam ihm „absurd" vor, aber er fügte in seiner Gutmüthigkeit hinzu: „Da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat." Goethe wiederum berichtet über Beethoven an seinen Freund Zelter also: „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein es ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich weder für sich noch für andre genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger, als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Wir wissen, wie hoch Beethoven das „kostbarste Kleinod der Nation", den Dichter schätzte, „der ihn glücklich machte"; dieser sah in Beethoven nur ein erstaunliches Talent und eine ungebändigte Persönlichkeit. Goethe bewies große Geduld im Verkehr mit dem tauben Künstler, wie dieser selbst ihm nachrühmen mußte, allein das war Beethoven nicht genug, und er sagte ihm seine Meinung, „wie der Beifall auf unser einen wirke, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstande gehört werden wolle." Goethe war nicht Musiker genug, um Beethoven so zu hören, wie dieser es wollte. Er schätzte die Zelterschen Compositionen seiner Lieder und war überrascht „von solchen herzlichen Tönen", die er der Musik nicht zugetraut hätte; aber er gesteht dabei ein, daß er die Musik nicht beurtheilen könne, weil es ihm

an Kenntniß der Mittel fehle, deren sie sich zu ihren Zwecken bediene. Zwar erklärt er es für einen seiner erfreulichsten Genüsse, wenn eins seiner Lieder ihm mit der Beethovenschen Melodie wieder aufs Neue versinnlicht werde; aber wir wissen gut genug, daß er die Zeltersche Composition seiner Lieder jeder andern vorzog, eben weil sie, wie Jahn richtig bemerkt, am wenigsten Musik zu denselben hinzubrachte. Das erste Stück der C-Moll-Symphonie berührte Goethe ganz seltsam und er sagte: „Das bewegt aber gar nichts, das macht nur staunen, das ist grandios." Dann brummte er weiter und fing nach langer Zeit wieder an: „Das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein." Und bei Tisch mitten im Gespräch fing er wieder davon an. So kamen ihm auch Bettinas Aeußerungen über Musik „als wunderliche Grillen vor, die sie in ihrem Köpfchen habe erstarren lassen".

Es leuchtet ein, daß Goethe keine Ahnung davon hatte, welche Bedeutung dem Manne beiwohnte, welcher neben ihm durch die Promenaden von Teplitz wandelte. Und die Lehre, welche ihm Beethoven wenige Jahre später gab, als er das Goethesche Gedicht „Meeresstille und glückliche Fahrt" componirte und „dem unsterblichen Dichter" widmete, kam an die richtige Adresse. Er schrieb auf die Rückseite des Titelblatts aus seiner Odyssee die Verse hin:

„Alle sterbliche Menschen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; selber die Muse
Lehrt sie den hohen Gesang und waltet über die Sänger."

Indessen ist auch zu sagen, daß Goethe in seiner feinen und schönsinnigen Art hier wie ehemals seinem Freunde Schiller gegenüber die „Grenzen seiner Natur" zu erweitern und sich auch das Fremdartige anzueignen suchte. Als Bettina ihm von Beethoven in verzückter Weise geschrieben hatte, antwortete

er ihr also: „Du hast Dich brav zusammengenommen, um mir eine große und schöne Natur in ihren Leistungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfnissen wie in dem Ueberfluß ihrer Begabtheit darzustellen; es hat mir großes Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen. Ohne ihn classificiren zu wollen, gehört doch ein psychologisches Rechnungskunststück dazu, um das wahre Facit der Uebereinstimmung da herauszuziehen; indessen fühle ich keinen Widerspruch gegen das, was sich von Deiner raschen Explosion erfassen läßt: im Gegentheil möchte ich Dir für einen innern Zusammenhang meiner Natur mit dem, was sich aus diesen mannigfaltigen Aeußerungen erkennen läßt, einstweilen einstehen. Der gewöhnliche Menschenverstand würde vielleicht Widersprüche darin finden; was aber ein solcher vom Dämon Besessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben, und es muß gleichviel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntniß spricht, denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht, von der nur zu wünschen ist, daß sie zu ungestörter Ausbildung gedeihen möge. Bis sie indessen allgemein werde, da müssen die Nebel vor dem menschlichen Geist sich erst theilen."

In socialer Beziehung blieben trotz alledem Goethe und Beethoven zwei entgegengesetzte Größen. Dieser konnte sich nicht entschließen, was Goethe und sein Herzog wünschten, zu den gemeinschaftlichen Spielen der allerhöchsten Herrschaften etwas von seiner Musik beizutragen, er hatte Besseres im Sinne; jener aber „spielte", wie Beethoven sich ausdrückt, „zu ihren Verkehrtheiten auf, machte absurdes Zeug auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus dieser Art Schulden kommen." Als Beide noch ein Mal in Wien zusammentrafen, gingen sie auf die Bastei. Beethoven war dem Volke bekannt und wegen seiner Originalität und Biederkeit beliebt; Schritt vor Schritt gab es daher

Grüße und wieder Grüße. Goethe konnte nicht umhin, der außerordentlichen Höflichkeit, welche die Wiener an den Tag legten, Erwähnung zu thun; aber Beethoven erwiderte einfach und gewiß nur, um den Vorgang zu erklären: „Man grüßt nicht Sie, sondern mich." Niemand weiß, wie Goethe dieses Wort aufgenommen, jedenfalls aber hat der kühle Mann Beethoven niemals persönliche Theilnahme zugewendet. Als dieser ihn im Jahre 1822 bat, seine große Messe bei dem Weimarschen Hofe unterzubringen, ließ er ihn ohne Antwort. Dem ersten Staatsminister und Liebling seines Herzogs wäre es nicht schwer geworden, 50 Ducaten — so viel nur betrug das Honorar — bei einem für Kunst und Wissenschaft freigebigen Hofe zu erschwingen.

„Wer den Dichter will verstehen
Muß in Dichters Lande gehen."

Sollen wir noch erwähnen, welche barbarische Aeußerung über die Beethovensche Muse sich Zelter erlaubte, wie sehr in späterer Zeit Fétis und Oulibischeff ihr hehres Antlitz beschmutzt haben, wie fremd fast ein ganzes Volk ihr Jahrzehnte lang gegenüberstand? Heut zu Tage ist das überflüssig. Gehen wir zu erfreulicheren Erscheinungen über.

Elisabeth Brentano, die spätere Gattin von Arnims und durch ihren Briefwechsel mit Goethe aller Welt bekannt und viel bewundert, besuchte Wien im Frühling des Jahres 1810. Das genialische „Kind Bettina", damals 25 Jahre alt, mußte durch ihren hervorragenden Geist und durch ihre bedeutende Bildung — sie componirte, sang und zeichnete — auch Beethoven anziehend erscheinen. Wie sie selbst den Künstler aufgefaßt hat, ist zwar erst 25 Jahre später in dem Briefwechsel „Goethes mit einem Kinde" bekannt geworden und nicht mehr zu ermitteln, wie viel die Dichtung in die Wahrheit mischte; allein das Zeug-

niß eines so eigenthümlich begabten Geistes über Beethoven ist zu bedeutsam, als daß es zu übergehen wäre. Sie schreibt an den Freund zu Weimar im Wesentlichen so: „Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, bei dem ich die ganze Welt und Deiner vergessen habe. Ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — Ich zweifle. Vor Dir kann ich es wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist; diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst . . . er fühlt sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben . . . Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffne. Was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerke ist, nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeisterung im Fluge an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird. Er selber sagte mir:

„Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie. Sie ist der Wein, der zu neuer Erzeugung begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht. Wenn sie dann nüchtern sind, denn haben sie allerlei gefischt, was sie wieder aufs Trockne bringen . . . .“

„Das alles hat mir Beethoven gesagt . . . Ich war verwundert, denn man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete

sich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufsuchen. Er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und eine in der Bastei. Da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er saß am Clavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte, ob ich ein Lied hören wolle, welches er eben componirt habe. Dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst Du das Land". „Nicht wahr, es ist schön," sagte er begeistert, „wunderschön! Ich will es noch einmal singen." Er freute sich über meinen heitern Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen", sagte er, „Künstler sind feurig, die weinen nicht". . . .

„Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst. Dabei sprach er so laut und blieb auf der Straße stehen, daß Muth dazu gehörte, zuzuhören. Er sprach mit großer Leidenschaft und viel zu überraschend, als daß ich nicht auch der Straße vergessen hätte. Man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine große Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehn. Nach Tisch setzte er sich unaufgefordert ans Instrument und spielte lang und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie . . .

„Seitdem kommt er alle Tage, oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „Ach, was wollen Sie da sehn? Ich werde Sie abholen, wir gehen Abends durch die Allee von Schönbrunn" . . . . Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehen und sagte: „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componiren durch diese Sprache, die das Geheimniß der Har-

monieen schon in sich trägt . . . Ja, Musik ist so recht die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen . . . Melodie ist sinnliches Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? Empfindet man nicht in dem Liede der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? Und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen . . . Das spricht sich in meinen Symphonien aus . . . da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege . . . Sprechen Sie mit Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, daß Musik der einzig unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß" . . .

„Beethoven führte mich zu einer großen Musikprobe mit vollem Orchester. Da sah ich denn den ungeheuren Geist sein Regiment führen. O Goethe! Kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven . . . Man möchte weissagen, daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde.

„Gestern Abend schrieb ich noch Alles auf, heute Morgen las ich es ihm vor, er sagte: „Habe ich das Alles gesagt? Nun dann habe ich einen Raptus gehabt. Er las es noch einmal aufmerksam und strich das oben aus und schrieb zwischen den Zeilen, denn es ist ihm drum zu thun, daß Du ihn verstehst."

So weit Bettina.

Beethoven war kein Redner und noch weniger ein Schönredner. Als solcher stellt er sich aber in dem obigen Bericht, dessen üppige Auswüchse wir überdies noch bedeutend beschnitten haben, dar. Es ist schon aus diesem Grunde gewiß, daß die Bettina-Documente nur den Schein geschichtlicher Urkunden haben, daß der Bettina-Beethoven nicht der echte ist. Die hochlyrische und kecke Dame liebte es, ihrer Phantasie den Zügel schießen zu lassen, und hat in einem andern Falle selbst zugestanden, daß sie den Anspruch auf buchstäbliche Wirklichkeit nicht machen wolle. Mit diesem Vorbehalt möge man denn auch die obigen Berichte aufnehmen, deren Originale Niemand gesehen, die aber dennoch aus der Ueberdichtung der Frau das wirkliche Angesicht Beethovens hervorleuchten lassen. Als sicher kann man annehmen, daß Beethoven das Verständniß, welches ihm Bettina entgegen brachte, mit großer Freude anerkannte, und daß er „in jenen Jahren recht vernarrt in sie“ war. Diese Thatsache muß auch der zweifelvolle Schindler aus eigner Erfahrung zugestehen.

„Theuerste Bettina“, schrieb Beethoven aus Wien, 11. August 1810. „Kein schönrer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galatea ihn ins Meer hineinschafft. Ja, ich war recht im Trocknen, liebste Bettina, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz mein Meister war; aber wahrlich, er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weggehabt, daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender

Mensch und beklage mich über die andern!!! Das verzeihen Sie mir wohl, mit Ihrem guten Herzen, das aus den Augen sieht, und Ihrem Verstande, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn Sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communication mit Menschen leicht haben kann. Sonst! Vielleicht hätte ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnte ich nur den großen gescheidten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, daß ich es nimmermehr vergessen werde. Liebe Bettine, liebstes Mädchen, die Kunst! — wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese große Göttin! Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwatzten oder vielmehr correspondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So habe ich meinen schlechten Ohren doch das zu verdanken, daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, habe ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herumgelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei; aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du, Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — Daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von Allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? . . . Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben „Kennst Du das Land" als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch

das andre, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen, liebes, liebstes Herz!

„Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget Dich so sehr?
Welch ein fremdes neues Leben!
Ich erkenne Dich nicht mehr."

„Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebell geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freunde

Beethoven."

Im nächsten Jahre (1811) verheirathete sich Bettina, wozu ihr Beethoven mit den Worten gratulirte: „So ströme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen segnet." Er blieb noch im Briefwechsel mit ihr, und behielt ein sehr lebhaftes Interesse für die anmuthsvolle und einschmeichelnde Frau. Diese aber trotz ihres schöngeisterischen und phantastischen Wesens theilt mit Reichardt das seltne Verdienst, vor tausend Andern den großen epochemachenden Künstler erkannt und als solchen geschätzt und geliebt zu haben. Sie war es, welche seine Bekanntschaft mit Goethe vermittelte, und sie brachte ihn auch mit dem Frankfurter Hause Brentano in Verbindung, bei welchem er mehr als ein Mal Hülfe in der Noth fand. —

In Folge großer geschichtlicher Ereignisse war der völkerknechtende Napoleon über den Rhein zurückgejagt worden. In dieser Zeit stand Beethoven einsam und fast von allen seinen Freunden verlassen zwischen seinen beiden Brüdern, die ihn versäumten und beraubten. Nannette Streicher, die Gattin des berühmten Pianofortebauers, fand ihn ohne Ersparnisse, ohne Rock und Wäsche, unfähig sich selbst zu helfen und scheu und

mißtrauisch gegen Jedermann. Die edle Frau nahm sich seiner an, ordnete zuerst das Hauswesen und bewog ihn, einen Diener anzunehmen, der das Schneiderhandwerk verstand und seine Garderobe in Stand setzte. Beethoven erwies sich folgsam, er machte Ersparnisse und gewöhnte sich an eine geregelte Lebensweise. So geschah es denn, daß er an seinem Arbeitstisch saß, während der Diener im Vorzimmer schneiderte. Unter solchen Umständen entstand die Gelegenheitscomposition:

Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria Op. 91, dem Prinz-Regenten von England gewidmet.

Dieses symphonische Werk besteht aus zwei Theilen, dem Schlachtgemälde und der Siegesfeier. Man hört zuerst die Trommeln und die Feldmusik der Engländer, sie blasen das feierliche Bürger- und Volkslied „Rule Britannia". Dann rücken die französischen Bläser und Trommler mit dem rauschenden und verwegenen Marsch „Marlbourough s'en va-t-en guerre" herbei. Trompeten-Fanfaren fordern zum Kampf heraus, und die Orchesterschlacht beginnt. Handgemenge, Kanonenschläge auf großen Trommeln und Kleingewehrfeuer auf zwei Ratschen fehlen nicht, und wenn das ganze Orchester unisono zum Sturmmarsch übergeht, weichen die feindlichen Linien. Der lustige französische Marsch zerbricht nun seine schwellenden Viertel in hinkende Achtel (Andante $^6/_8$), geht in das traurige Moll über und verschwindet in der Ferne. In den zweiten Theil, die Siegessymphonie, ist die Nationalhymne „God save the king" hineingeflochten, sie schwillt in einem glänzenden, contrapunktischen Finale zum Jubelsturme an.

Das war das patriotische Opfer Beethovens auf dem Altar des Vaterlandes, zwar nur ein Tongemälde, aber den rohen Stoff hatte die Hand des Genius belebt. Am 8. und 12. December fanden zwei Aufführungen unter der Leitung Beethovens zum Besten der österreichischen und bairischen Invaliden statt.

Die Betheiligung des Publikums, die Mitwirkung aller Wiener Künstler und der Erfolg waren außerordentlicher Art, und Beethoven verdankt diesen nebensächlichen Umständen, daß nun durch ganz Wien sein Name mit uneingeschränkter Verehrung genannt wurde. Die Nachteulen verstummten, alle Zungen lösten sich wie mit einem Schlage zu seinem Preise, und Hoch und Niedrig freute sich, einen solchen Künstler in seiner Mitte zu sehn. Was alle seine Symphonien nicht vermocht hatten, die Schlachtmalerei in patriotischem Gewande brachte es an den Tag. Beethoven fühlte sich erhoben zur Höhe seiner Würde, zum ersten Male berührte der Weltruhm seine Stirn mit durchschauerndem Kusse. Er verfaßte eigenhändig folgende Danksagung für die Wiener Zeitung:

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. und 12. December gegebenen Akademien zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kaiserlich österreichischen und königlich bairischen Krieger für ihren bei einem so erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken. Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder, einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte. Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine stand und durch seinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriß, scheute sich ein Herr Obercapellmeister Salieri nicht, den Tact den Trommeln und Kanonaden zu geben; Herr Spohr und Herr Mayseder, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Herr Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen. Mir fiel nur darum die Lei-

tung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unsrer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte. Den vorzüglichsten Dank verdient indessen Herr Mälzl, insofern er als Unternehmer die erste Idee dieser Akademie faßte, und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Besorgung und Anordnung der mühsamste Theil des Ganzen zufiel. Ich muß ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch Composition einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigter und ihm übergebener Werke den schon lange bei mir gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können." Auch Moscheles, Anton Romberg, der berühmte Fagottist, und Meyerbeer waren unter den Mitwirkenden, keiner von den bedeutenden Künstlern Wiens fehlte, die Ausführung war eine ganz meisterhafte, und von mehreren Sätzen wurde die Wiederholung verlangt, namentlich von dem Allegretto der A-Dur-Symphonie, welche auch auf dem Programm stand. Selbst die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" half den Triumph Beethovens mitfeiern.

Leider mußte auch dieses freudige Ereigniß einen widerwärtigen Streit im Gefolge haben. Mälzl, Erfinder des Metronoms und Erbauer einer Panharmonika, eines automatischen Instruments, welches das Orchester vertreten sollte, suchte und fand Beethovens Unterstützung. Mit großem Eifer befürwortete dieser die Einführung des Metronoms und verfaßte für das neue Instrument eine Schlachtsymphonie, wie er das Stück nannte. Mälzl forderte Beethoven auf, diese Schlachtsymphonie

zu instrumentiren, und so entstand der zweite Theil des Op. 91, von dessen Erfolg so eben die Rede war. Aber Mälzl hatte schon damals im Sinn, nicht nur mit der Panharmonika und der Beethovenschen Schlachtsymphonie in England Geschäfte zu machen, sondern auch das ganze Instrumentalwerk zu seinen Gunsten auszubeuten. Er fertigte vier Gehörmaschinen für Beethoven, von welchen eine auch, namentlich beim Verkehr mit dem Erzherzog Rudolph, gute Dienste leistete, und wußte sich den Meister noch durch eine Anleihe von 50 Ducaten zu verpflichten. Dieser ließ ihn arglos gewähren, als er bereitwillig die schwierigen Arrangements zu dem großen patriotischen Concerte übernahm, und übergab ihm zu diesem Zweck die ganze Symphonie; aber er protestirte sofort, als jener das Werk als sein Eigenthum beanspruchte. Vergeblich, denn Mälzl pfändete sich an dem Manuscript, bemächtigte sich mehrerer Orchesterstimmen auf hinterlistigen Wegen und ließ sich eine nothdürftige Partitur zusammensetzen, nach welcher er denn in München eine verstümmelte Aufführung zu Stande brachte. Nun folgten gerichtliche Schritte und öffentliche Erklärungen, natürlich mit obligater Begleitung von Aerger und Verdruß. Beethoven zeigte den Londoner Tonkünstlern an: „Die Aufführung dieser Werke" — er meinte beide Theile — „durch Herrn Mälzl ist ein Betrug gegen das Publikum und eine Beeinträchtigung gegen mich."

Das Schlimmste war, daß der von Natur und in Folge seines Leidens mißtrauische Mann nun noch tiefer der häßlichen Leidenschaft verfiel. Sein Argwohn erstreckte sich nunmehr sogar auf die Notenschreiber, in welchen er überall Manuscriptdiebe sah. Er ließ sie soviel möglich in seinem Hause copiren, und wenn es außerhalb geschehen mußte, so besorgten seine Abgeordneten oder er selbst den Spiondienst.

Auch von seiner Dedication an den Prinz-Regenten, späteren

König Georg IV., hatte Beethoven nur Verdruß. Er hörte wohl, daß seine Composition in dem Drurylane-Theater mit ungeheurem Beifall aufgeführt wurde, aber von dem Prinzen erhielt er nicht einmal eine Antwort des Dankes. „Er hätte mir wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können", sagte Beethoven mit ironischer Anspielung auf den leckern Geschmack des hohen Herrn. Es war auch umsonst, daß Ries durch einen Pagen, welcher Beethovens Compositionen liebte, einen Brief des Componisten an den Prinz-Regenten beförderte; dieser ließ nichts von sich hören.

Das Jahr 1814 brachte Beethoven neuen Ruhm, neuen Gewinn und neue Ehre. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bestellte ein Oratorium bei ihm, und einige einträgliche Concerte wiederholten sich zu seinem Vortheil. Alle Welt wollte nun die „Schlacht bei Vittoria" hören, und im Januar und Februar erntete sie in jubelnden Versammlungen von vielen Tausenden überwältigenden Beifall. Darauf kam der seit 8 Jahren zurückgelegte „Fidelio" mit zweiundzwanzig Aufführungen an die Reihe, einige Kammerconcerte und mancherlei neue, besonders patriotische Compositionen, wie aus dem Anhangsregister zu ersehen ist. Endlich waren auch die Schaaren des Wiener Congresses im Anzuge, und Beethoven setzte im Auftrage des Wiener Magistrats die Cantate „Der glorreiche Augenblick", um damit „die Huldigung der Stadt Vindobona den fremden Monarchen darzubringen." Mit den Kaisern und Königen von Oesterreich, Rußland, Preußen, Baiern, Würtemberg und andern Fürsten war alle Macht und aller Glanz Europas in Wien vertreten, die talentvollsten und berühmtesten Staatsmänner, Feldherrn, Gelehrte und Künstler waren versammelt, und der österreichische Hof gewährte ihnen eine glänzende Gastfreundschaft. Man zählte 100,000 Fremde in der Stadt. Vor dieser Welt im

Kleinen sollte Beethoven zum ersten Mal die ihm gebührende Anerkennung finden.

Zuvor aber sorgte der Erzherzog Rudolph, welcher gern mit seinem Lehrer „gloriren“ wollte, noch für eine Introduction dazu. Am 23. November wurde in der prächtig geschmückten und erleuchteten Reitbahn ein Carroussel veranstaltet, dessen Glanz Alles überbot, was man von dergleichen Spielen bisher gesehn hatte, und wobei besonders die österreichischen Officiere prunkten und die fabelhaften Bilder einer prachtvollen Ritterzeit erneuerten. Zu diesem Fest sollte Beethoven eine Musik schreiben, und er übernahm den Auftrag mit kluger Selbstentäußerung. „Ich merke es,“ schreibt er launig, „Eure kaiserliche Hoheit wollen die Wirkung meiner Musik auch noch auf die Pferde versuchen lassen. Es sei, ich will sehen, ob dadurch die Reitenden einige geschickte Purzelbäume machen können. Ei, ei, ich muß doch lachen, wie Eure kaiserliche Hoheit auch bei dieser Gelegenheit an mich denken, dafür werde auch ich Zeitlebens sein u. s. w. . . . Die verlangte Pferdemusik wird mit dem schnellsten Galopp bei Eurer kaiserlichen Hoheit anlangen.“

Am 29. November 1814 um die Mittagszeit fand die denkwürdige Akademie statt, welche der König der Musiker vor den Königen Europas gab. Die A-Dur-Symphonie, „Der glorreiche Augenblick“ und „Die Schlacht bei Vittoria“ standen auf dem Concertprogramm, und der k. k. Redoutensaal, welcher unentgeldlich zu diesem Hoffeste hergegeben worden war, füllte sich bis zu seinen ringsum laufenden Gallerien bis zum Erdrücken. Sämmtliche Monarchen, denen Beethoven eine persönliche Einladung überbracht hatte, waren zugegen und die geistige Elite eines Welttheils. Nur eine von Beethovens Gaben war ein Kunstwerk ersten Ranges, aber auch in den andern war Geist von seinem Geist, und die durch die weltumstürzenden Begeben-

heiten militärisch charakterisirte Zeit brachte auch für diese ein Verständniß mit, welches heute nicht in gleichem Grade vorhanden sein würde. Als der Meister von seinem vorgeschobenen Pulte aus die Orchestermassen in Bewegung setzte, bemächtigte sich aller Hörer eine fast feierliche Stimmung, sie fühlten, daß die Welt niemals wieder die A-Dur-Symphonie unter so großartigen Verhältnissen hören werde.

Die officielle „Wiener Zeitung" berichtet: „Als Vienna sang:

Was nur die Erde Hoch und Hehres hat,
In meinen Mauern hat es sich versammelt;
Der Busen pocht, die Zunge stammelt!
Europa bin ich, nicht mehr eine Stadt!

und als die Seherin und der Genius sangen:

Kein Aug' ist da,
Das seinem Fürsten nicht begegnet

und die beiden andern Stimmen einfielen:

Kein Herz ist nah,
Das nicht sein Landesvater segnet —

da brach das Entzücken aus allen Anwesenden mit dem lautesten Beifall hervor, der die starke Begleitung des Compositors weit übertönte. Ebenso fanden die beiden andern Compositionen den gewohnten, einstimmigen Beifall. Der sämmtliche allerhöchste Hof, die anwesenden Souveräne und fremden Monarchinnen, Prinzen und Prinzessinnen haben die Aufführung der Musik mit ihrer Gegenwart beehrt."

Und Beethoven? Er wandelte wenigstens einmal auf den Höhen des irdischen Daseins und fühlte sich belohnt für alle Opfer an Glück und Gesundheit, welche er der Kunst gebracht hatte. „Alles, was Leben heißt," schrieb er in diesen Tagen mit rührender Empfindung in sein Tagebuch, „sei der Erhabenen

geopfert und ein Heiligthum der Kunst." Seine kleine Wohnung im Pasqualatischen Hause auf der Mölker Bastei war jetzt von hohen und niedern Besuchern umlagert; im kaiserlichen Palaste, in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph und des russischen Fürsten Rasumowsky wurden ihm überschwängliche Huldigungen dargebracht, und „hohe Häupter machten ihm die Cour", wie er selbst erzählt. Man stellte ihn den anwesenden Monarchen vor, welche ihm ihre Achtung zu erkennen gaben, und die Kaiserin von Rußland wünschte ihn noch besonders zu becomplimentiren; dieses geschah beim Erzherzog, worauf sie ihm ein Geschenk von 200 Ducaten zustellen ließ.

Die Akademie wurde noch einmal zum Besten des Componisten und zum zweiten Mal für das Bürgerspital von St. Marx wiederholt, aber beide Aufführungen machten einen Kostenaufwand von 1500 Gulden, welche Beethoven decken mußte. Indessen entschädigten ihn die reichen Geschenke, die ihm zu Theil wurden, und er war sogar noch im Stande, ein kleines Capital anzulegen, welches er später seinem Neffen aufbewahrte und hinterließ.

„Nun aber erhascht mich das Schicksal,
Daß nicht arbeitslos in den Staub ich sinke, noch ruhmlos;
Nein, erst Großes vollende, wovon noch Künftige hören."

Diese Worte, aus seiner Ilias in dieser Zeit ausgezogen, bezeichnen am Besten die Grundstimmung Beethovens, welche er in guten und bösen Tagen als das Resultat aller Mühen und Freuden davontrug.

Die Freude war nur kurz. Wir wissen, welche kummervollen und traurigen Jahre diesem Höhepunkte seines Glückes folgten und werden noch Näheres darüber erfahren. In der Noth seines Herzens warf Beethoven den Blick auf England, von wo aus Ries ihm im Namen der philharmonischen Gesell-

schaft den Vorschlag machte, nach London zu kommen, indem er für Symphonien und Concerte ansehnliche Honorare in Aussicht stellte. Jedoch durch sein Körperleiden verhindert, verschob Beethoven die Reise von Jahr zu Jahr und konnte auch dem Rufe Neates, eines englischen Musikers, nicht folgen, welcher ihm im Jahre 1824 von der philharmonischen Gesellschaft 300 Guineen für seinen Besuch; für eine zu gebende Akademie 500 Pfund Sterling und für seine neuen Quatuors wieder 100 Pfund Sterling nebst anderen Emolumenten offerirte. Hier war Rettung zu finden, allein es blieb bei der Hoffnung auf bessre Zeiten und bei halben Entschlüssen.

Unter den Freunden in der Noth müssen wir vor Allem Schindlers erwähnen, welcher Beethovens Vertrauter und Geheimsecretär ohne Gehalt war und es für eine heilige Pflicht hielt, dem verehrten Meister vom Jahre 1814 ab, wo er ihn kennen lernte, „bis zu seinem Hinscheiden zur Seite zu stehn und nach Kräften gefällig zu sein". Großen Männern hat es niemals an solchen Anhängern gefehlt, welche im Cultusdienste des Geistes einen edlen Lohn gesucht und gefunden haben. Schindler studirte die Rechtswissenschaft; aber er verließ seine Studien und ging zur Musik über. Er wurde Orchesterdirigent am Josephstädter Theater. Seine Biographie Beethovens ist die reichhaltigste Fundgrube aller seiner Nachfolger geworden. Im Jahr 1845 verkaufte Schindler den Beethovenschen Nachlaß, soviel davon in seine Hände gelangt war, an den König von Preußen und lebte von dem Ertrage „in vollkommener Unabhängigkeit mit der Natur und in der Erinnerung großer und erhabener Eindrücke, deren schönsten Theil er dem elfjährigen Zusammensein mit Beethoven verdankte".

Rochlitz, der langjährige, nicht verdienstlose Redacteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" war im Jahre 1822 nach

Wien gekommen und wußte Beethoven an einem dritten Orte kennen zu lernen. „Beethoven schien sich zu freuen", berichtet er. „Wäre ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde mich gestört haben . . . Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke, schwarze Haar, das strupp um seinen Kopf hing u. dgl., sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa funfzig Jahren, mehr noch kleiner als mittlerer, aber sehr kräftiger, stämmiger Natur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau, ungefähr wie Fichte, nur fleischiger, besonders von vollerem, rundem Gesicht, rothe gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen, keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet. Jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein verfinstertes düsteres Schweigen."

Einige Wochen darauf führte Franz Schubert Rochlitz an die Tafel, wo Beethoven speiste. „Beethoven schien wirklich froh zu sein . . . es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein und meistens ziemlich anhaltend und meistens auf gut Glück ins Blaue hinaus. Er philosophirte, politisirte auch wohl in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich beide in unvergleichlicher Herrlichkeit dachte — was zum Theil wunderlich herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in höchster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt, alles gewürzt mit höchst originellen und naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Es kam mir dabei

vor wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie . . . und seine Fragmente, die ihm zum Ganzen, seine Einbildungen, die ihm zur Ueberzeugung geworden, rief er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus."

In der That war Beethoven ein consequenter Gegner der österreichischen Politik. Die Rechtspflege, welche von Willkür und Bestechlichkeit untergraben war, die Polizei mit ihren maßlosen Ausschreitungen, das büreaukratische Wesen der Beamtenschaft, die Demoralisation der Aristokratie, die Mätressenwirthschaft, die öffentlichen Audienzen des Kaisers, welche er „öffentliche Täuschungen" nannte, die Abwendung des kaiserlichen Hofes von Kunst und Wissenschaft, die Verwahrlosung der untern Volksschichten in religiöser Hinsicht — um alle diese Dinge kümmerte Beethoven sich und kritisirte sie öffentlich und mit scharfer Zunge. Ein Anderer hätte das nicht wagen dürfen, aber die Polizei war angewiesen, ihn gewähren zu lassen.

„Unsere dritte Zusammenkunft", erzählt Rochlitz weiter, „war die heiterste von allen. Beethoven kam nach Baden, und zwar dieses Mal recht nett und sauber, ja elegant. Zwar hinderte ihn das nicht (es war ein heißer Tag) bei einem Spaziergange im Helenenthal — und das heißt auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen — den feinen schwarzen Frack auszuziehn, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen, um bloßarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags zehn Uhr bis Nachmittags sechs Uhr, diese ganze Zeit war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus. Ich bin nun einmal heute aufgeknöpft, so nannte er's, und bezeichnend genug. Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von

Eigenheiten und zum Theil höchst wunderlicher. Aus Allem aber leuchtete eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Ist er einmal in Bewegung, so strömen ihm derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, frappirende Combinationen, Paradoxien unerschöpflich zu; er erscheint selbst liebenswürdig ... Der dunkle ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und curios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn es nichts wäre, als so ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nur eben ein solcher kann."

Rochlitz sprach von dem Vorschlage, zu Goethes „Faust" eine Musik zu machen. „Ha!" rief Beethoven aus und warf die Hand hoch empor, „das wäre ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben!" und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. Sie unterhielten sich auch über das dermalige Musikwesen Wiens. „Von mir hören Sie hier gar nichts", sagte Beethoven. „Was sollten Sie hören, „Fidelio"? den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Concerte? Da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind längst aus der Mode, und die Mode thut Alles, höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor."

Es waren noch andere Gründe vorhanden, welche Beethovens Musik vergessen machten. Im Frühling dieses Jahres hatte die italienische Operngesellschaft ihre Vorstellungen mit Rossinis „Zelmira", welche ausdrücklich für Wien geschrieben war, begonnen. Rossini und seine Gemahlin Colbran, die Primadonna dieser Saison, waren persönlich zugegen. Die welschen Singvirtuosen waren mit allen Künsten der Koketterie und des Sinnenkitzels ausgestattet, die gefälligen Cavatinen

fanden ein thatloses und nach der langen Kraftanstrengung erschlafftes Volk vor, Ruhe und Genuß, Zerstreuung und Sinnenspiel trafen eine günstige Stunde, und die europäische Restauration begünstigte die leichtfertige Musik als ein gutes Mittel, die Spannkraft der Geister zu lösen — siehe da, der Enthusiasmus der sinnlich erregbaren Wiener stieg von einer Vorstellung zur andern, und Rossini wurde ihr Abgott. Bei der Abschiedsvorstellung ging es voll und toll zu, als ob die ganze Gesellschaft von der Tarantel gestochen gewesen wäre, die ganze Vorstellung glich einer Vergötterung, und das Lärmen, Jubeln, Jauchzen, Viva- und Fora-Brüllen nahm kein Ende. So schildert die „Allgemeine musikalische Zeitung“ den Vorgang. Der unästhetische Taumel wiederholte sich im nächsten Jahr und stieg zu einem echt italienischen „Fanatismo“, Rossini hatte die musikalische Weltherrschaft übernommen. Wer dachte damals an Beethoven, den Componisten tiefer und ernster Gedanken, der „mit dem Verstande gehört sein wollte“? Trostlose musikalische Zustände verbreiteten sich über Europa, überall Rossinische Opern im Clavierauszuge, alles Andere lag brach.

In dieser Zeit gerade war Beethoven mit seiner großen Messe fertig geworden, und die neunte Symphonie harrte der letzten Feile. Welch ein Contrast zwischen diesem Mann und einem Rossini, welcher eine neue Salatbereitung für eben so interessant hielt als seinen „Barbier“, und dessen ästhetische Principien auf den elendesten Materialismus hinausliefen. „Essen und Lieben, Singen und Verdauen,“ so sagte er, „das sind, in Wahrheit gesprochen, die vier Acte der komischen Oper, welche das Leben heißt und wie der Schaum einer Flasche Champagner vergeht. Wer sie verrinnen läßt, ohne sie genossen zu haben, ist ein vollendeter Narr.“ Anfangs ließ sich auch Beethoven durch die sprudelnde Genialität des „Barbiers von Sevilla“ hin-

reißen und faßte sogar den Entschluß, für die italienische Sängerschaar, welcher sich auch die deutschen Sängerinnen Sonntag und Ungher angeschlossen hatten, eine Oper zu schreiben. Indessen wandte er sich bald von dem verwelschenden Treiben gänzlich ab und konnte es nicht einmal über sich gewinnen, Rossini bei sich zu empfangen. Zweimal versuchte dieser in Begleitung des Kunsthändlers Artaria Eintritt bei Beethoven zu erlangen, aber beide Male ließ er sich entschuldigen.

Es gab noch einen Kern gediegener Kunstfreunde in Wien, welche nicht vergessen hatten, was sie Beethoven verdankten, und welche sich der allgemeinen musikalischen Corruption entgegenstemmten. Sie hörten, daß ihr großer Mitbürger für seine beiden letzten Werke in Berlin um Aufnahme nachsuchte, und vereinigten sich, die der Kaiserstadt drohende Schmach abzuwenden. Sie erließen folgende Adresse:

„An den Herrn Ludwig van Beethoven.

„Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schließt, tritt heute eine kleine Zahl von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längst gefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

„.... Was sie wünschen, wird von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt.

„Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oesterreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im

Schooße ihrer Heimath Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

„Um so schmerzlicher aber müssen sie es fühlen, daß in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt hat . . . daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht, und in unwürdigem Spiel mit dem Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet.

„Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, daß gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete das Eine sei, was Noth thut.

„. . . . Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, daß eine große kirchliche Composition sich an jene erste angeschlossen hat . . . daß in dem Kranze Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehen. Täuschen Sie nicht länger die allgemeine Erwartung! Erscheinen Sie baldigst unter Ihren Freunden, Ihren Verehrern und Bewunderern! Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

„Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne,

dann von dem Vereine österreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele... Die Poesie hat das Ihre gethan, so schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff von geschätzter Dichterhand gewärtiget, daß Ihre Phantasie ihn ins Leben zaubere. Lassen Sie jene innigen Aufforderungen zu so edlem Ziele nicht verloren sein! Säumen Sie nicht länger, uns die entschwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Gesang die Geweihten der Kunst, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

„Sollen wir Ihnen sagen, mit wie tiefem Bedau'ern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden! Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden, auf dem Ehrensitz der deutschen Muse lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen und, wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen drohet?

„Sie allein vermögen den Bemühungen der Besten unter uns einen entscheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüthen, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welcher der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen! Dies ist unsere angelegentlichste zweite Bitte. — Möge

das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesammte Kunstwelt zur zwiefachen Blüthenzeit werden.

Wien, im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürst C. Lichnowsky.
Artaria und Comp.
v. Hauschka.
M. J. Leidesdorf.
J. F. Castelli.
Prof. Deinhardtstein.
Ch. Kuffner.
F. R. Nehammer, ständ. Secretair.
Steiner v. Felsburg, Bank-Liquid.
Ferd. Graf v. Stockhammer.
M. Gr. v. Dietrichstein.
Karl Czerny.
v. Zmeskall.
L. Samleithner.
Dr. Lederer.

Ferd. Graf v. Palffy.
Ed. Frh. v Schweiger.
Graf Czernin, Oberst-Kämmerer.
Moritz Graf v. Fries.
J. E. von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hoffecr.
Anton Diabelli.
Jg. Edler v. Mosel, k. k. Hofrath.
M. Gr. von Lichnowsky.
Hofrath Kiesewetter.
Steiner und Comp.
J. N. Bihler."

Eine Deputation überreichte Beethoven diese Zuschrift, ohne sich einer Antwort erfreuen zu dürfen. Beethovens Vertrauen zu den Wienern war tief erschüttert, er wollte erst allein sein und lesen. Schindler fand ihn mit der Schrift in der Hand. „Nachdem er mir mitgetheilt," schreibt Schindler, „was sich so eben zugetragen, überreichte er mir das Blatt mit einer Gelassenheit, die sein Ergriffensein von dessen Inhalt zu deutlich bezeugte. Während ich las, was mir schon bekannt war, trat er an das Fenster und verfolgte mit den Blicken den Zug der Wolken. Schweigend legte ich das Blatt zur Seite, abwartend, bis er die Conversation beginnen werde. Er verharrte jedoch in

der bezeichneten Stellung. Endlich wandte er sich zu mir und sprach in eigenthümlich hohem Tone: „Es ist doch recht schön, es freut mich!“ Das war das Stichwort, um ihm auch meine Freude — leider schriftlich — auszudrücken. Er las es und sagte dann hastig: „Gehn wir ins Freie.“ Draußen verblieb er gegen seine Gewohnheit einsylbig, wiederum ein untrügliches Merkzeichen, was in seiner Seele vorging.“

Beethoven ging auf den Wunsch seiner Wiener Verehrer ein, und Schindler übernahm die geschäftlichen Anordnungen zum Concert. Aber mißtrauisch und anspruchsvoll wie Beethoven war, verwickelte er sich mit den Directionen des Wiener und des Kärnthner Theaters in vielerlei kleine Differenzen, welche kein Ende nehmen wollten, da beide Theile ihre Forderungen und Zugeständnisse änderten und schraubten. Schindler, Graf Lichnowsky und Schuppanzigh verabredeten deshalb eine kleine Intrigue. Sie kamen wie zufällig beim Meister zusammen und besprachen die zu treffenden Maßnahmen; einer von ihnen brachte Alles zu Papier und hielt dasselbe Beethoven halb im Scherz, halb im Ernst zur Unterschrift vor. Dieser unterzeichnete, aber sogleich darauf witterte er Verrath und rächte sich durch nachstehende Ukase:

„An den Grafen Moritz von Lichnowsky.

Falschheiten verachte ich, besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt. Beethoven.“

„An Herrn Schuppanzigh.

Besuche Er mich nicht mehr, ich gebe keine Akademie.
Beethoven.“

„An Herrn Schindler.

Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie. Beethoven.“

Der gereizte Bär blieb nächsten Tags in seiner Höhle allein und mag seinen Grimm an seinem schneidernden Bedienten ausgelassen haben. Es war ein Verlust für die Welt, daß man den großen Mann mit diesem elenden Alltagsplunder behelligte. „Ich bin nach sechswöchentlichem Hin- und Herreden gekocht, gesotten und gebraten", so schrieb er in diesen Tagen. „Was soll endlich werden aus dem viel besprochenen Concert, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was soll mir bleiben nach so vielen Unkosten?" u. s. w. Die Freunde gaben indeß das Concert nicht auf und am 7. Mai fand die „große musikalische Akademie von Herrn Ludwig van Beethoven" statt, in welcher die Ouvertüre Op. 124, drei Hymnen aus der Missa solemnis und die Symphonie auf Schillers „Lied an die Freude" zur Aufführung kamen.

Der künstlerische Erfolg dieses merkwürdigen Concerts war unvergleichlich, und enthusiastische Jubelrufe umstürmten den Meister. Leider hörte der allverehrte Mann nichts davon, er dirigirte mit Unterstützung Umlauffs und kehrte dem Publikum den Rücken zu. Da hatte Caroline Ungher den guten Gedanken, ihn nach dem Proscenium umzuwenden, damit er wenigstens das Schwenken der Hüte und Tücher sähe. Als Beethoven sich dankend verbeugte, brach ein kaum erhörter, nicht enden wollender Jubel aus.

Dennoch fehlten auch hier die Schattenseiten nicht. Der Reinertrag des Concerts wurde durch Abzug von tausend Gulden für die Administration des Theaters, von achthundert Gulden für die Copiatur und andere kleinere Posten bis unter vierhundert Gulden gedrückt, und eine Wiederholung des Concerts brachte gar Schaden. Es schien fast, als sei die Zeit des großen Tonmeisters vorüber, und als bliebe ihm nach der zweiten Messe und der neunten Symphonie nur noch die Unsterblichkeit übrig.

Beethoven bestellte wenige Tage nach dem Concert beim „wilden Mann" im Prater ein Mahl, um Schuppanzigh und Umlauff seine Dankbarkeit zu bezeigen, auch sein Neffe und Schindler waren eingeladen. Aber der Gastgeber erschien mit umwölkter Stirn und benahm sich kalt und bissig gegen seine Gäste. Der reizbare kranke Mann war in ein Meer von Mißmuth versenkt, die nächsten Freunde mußten es entgelten. Als der Sturm losbrach, entlud er sich über Schindler, ohne daß die Andern ihm wehren konnten. Keine Vorstellung half, er blieb dabei, daß man ihn hinterlistig behandelt und übervortheilt habe; das sei ihm von zuverlässiger Seite hinterbracht worden. Es kam so weit, daß Schindler und Umlauff sich entfernten und Schuppanzigh, welcher noch einige Salven auf seine umfangreiche Person aushielt, ihnen nachfolgte. Diese drei fanden sich im „goldenen Lamm" in der Leopoldstadt wieder zusammen und setzten das gestörte Mahl einträchtig fort, während der Maestro furioso mit seinem Neffen im „wilden Mann" zurückblieb und sich durch Schelten bis spät in die Nacht Luft machte. Beethoven hatte wieder einmal „das Menschliche ausgebadet".

Es war nicht leicht, Beethovens Freund zu sein, und es war gefährlich, ihn zum Feinde zu haben, denn er ging in der ganzen Aufrichtigkeit seiner Natur mit Allem heraus, was er auf dem Herzen hatte. Selbst erprobte Freunde, der Erzherzog nicht ausgenommen, hatten von ihm die größten Rücksichtslosigkeiten zu befahren, und nicht selten waren es Ehrenkränkungen, womit er ihnen aufwartete. „Leichtgläubig, unerfahren und mißtrauisch, wie er war, hatten elende Menschen ein immer leichtes Spiel, jeden Bekannten aus seinem Kreise anzuschwärzen; und solcher Creaturen waren außer seinen Brüdern noch Andre um ihn beschäftigt."

Noch ein komischer Vorfall verdient Erwähnung. Als die Ankündigung der Akademie bevorstand, übertrug Beethoven dieses Geschäft seinem Freunde Karl Bernard, Mitarbeiter an der „Wiener Zeitschrift“. Bernard war der Meinung, daß der Mangel an Orden und Titeln, welcher dem großen Namen des Concertgebers anhaftete, wenigstens einigermaßen ausgeglichen werden müßte, und so stand denn zu lesen: „Ludwig van Beethoven, Ehrenmitglied der königlichen Akademien der Künste und Wissenschaften zu Stockholm und Amsterdam, auch Ehrenbürger der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, wird die Ehre haben“ u. s. w. Kaum hatte der Meister das gelesen, als er sofort strenge Ordre erließ, „solch einfältiges, ihn lächerlich machendes Spielzeug“ künftig bei Seite zu lassen. Und um sicher zu gehen, ließ er sich den Anschlagszettel vor dem Druck vorlegen In der That war Beethoven correspondirendes oder Ehrenmitglied von vier bis fünf Gesellschaften, und der Wiener Magistrat hatte ihm „mit Rücksicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er mit zu wiederholten Malen seine Compositionen zu wohlthätigen Zwecken widmete, das Diplom eines Ehrenbürgers ertheilt“. Indessen war „solches Spielzeug“ seine Freude nicht, und die Großen der Erde haben ihn niemals verwöhnt. Beethoven war weder Capellmeister, noch Musikdirector, noch Concertmeister, noch Doctor, er war Nichts, wie es der Volksmund bezeichnen würde; und als ihn sein Anwalt vor dem Appellationsgericht in das schmuckvolle Gewand eines „Capellmeisters und Compositeurs“ kleidete, that er es auf eigene Gefahr.

Zum Schluß endlich möge noch ein Bericht von Max Maria von Weber, dem Sohne des berühmten Componisten des „Freischütz“, Platz finden; er erzählt von der Begegnung seines Vaters mit Beethoven Folgendes:

„Das Zimmer, welches der große Schöpfer des „Fidelio“

bewohnte, war öde, fast ärmlich zu nennen. Die größte Unordnung herrschte. Musikalien, Geldstücke, Kleidungsstücke bedeckten den Fußboden. Auf dem Bette, welches wenig sauber aussah, lagerte Wäsche. Der offenstehende Flügel war mit fingerhohem Staube bedeckt, und auf dem Tische stand zerbrochenes Kaffeegeschirr. In dieses Chaos trat Weber ein. Beethoven ging ihm entgegen. Benedict vergleicht ihn mit König Lear oder einem Barden Ossians. Das Haar struppig, stark ergraut, wild in die Höhe treibend, hie und da ganz weiß, Stirne und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch, die Nase viereckig, wie die eines Löwen, der Mund edel geformt, das Kinn breit, mit jenen eigenthümlichen Muschelfalten, die alle Porträts aufweisen, aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dazu erschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können. Ueber das breite, blatternarbige Gesicht war dunkle Röthe verbreitet, unter den finster zusammengezogenen buschigen Brauen blickten kleine leuchtende Augen mild auf die Ankömmlinge hernieder. Die cyklopisch viereckige Gestalt, welche die Webers nur wenig überragte, war in einen schäbigen, an den Aermeln zerrissenen Hausrock gekleidet.

„Beethoven erkannte Weber, ehe ihm der Name genannt, schloß ihn in seine Arme, indem er ausrief: „Da bist Du ja, Du Kerl, Du bist ein Teufelskerl! Grüß Dich Gott!“ Und nun reichte er ihm gleich jene berühmte Schreibtafel, und es entspann sich ein Gespräch, während dessen Beethoven zunächst die Musikalien vom Sopha warf, alsdann sich aber ungenirt in Gegenwart seiner Gäste zum Ausgehen ankleidete.

„Beethoven klagte bitter über seine Lage, schimpfte über die Theater-Direction, die Concert-Unternehmer, das Publikum, die Italiener, den Geschmack, vornehmlich aber über die Undankbarkeit seines Neffen.

„Weber äußerte sich bewegt, rieth ihm, sich diesen widerwärtigen entmuthigenden Verhältnissen zu entreißen und eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten, wo er sehen werde, was die Welt von ihm halte. — „Zu spät!" rief Beethoven, machte die Pantomime des Clavierspielens nnd schüttelte den Kopf. „So gehen Sie nach England, das Sie bewundert", schrieb Weber. „Zu spät!" schrie Beethoven, nahm Weber demonstrirend unter die Arme und zog ihn mit nach dem Sauerhof, wo er dinirte. Hier war Beethoven ganz Herzlichkeit und Wärme, Beide brachten den Mittag sehr fröhlich und wohlgemuth mit einander zu. Weber schrieb hierüber: „Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt, wie eine Dame. Kurz, dieser Tag wird mir immer denkwürdig bleiben, sowie Allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit so liebevoller Achtung überschüttet zu sehen..."

Beethoven lenkte das Gespräch auf „Euryanthe", was Weber bescheiden ablehnte. Da fragte Beethoven seinen Musikverleger Haslinger über den Tisch: „Wie ist das Buch?" und wie Weber aufschrieb: „Ganz erträglich! Voll schöner Stellen!" hatte Beethoven das Kopfschütteln Haslingers gesehen, lachte laut auf und rief: „Immer die alte Geschichte! Die deutschen Dichter können keinen guten Text zusammenbringen!" „Und „Fidelio"?" schrieb Weber. „Das ist französisches Original," sagte Beethoven, „ins Italienische und dann erst ins Deutsche übersetzt." „Und welche Texte halten Sie für die besten?" fragte Weber. „Vestalin" und „Wasserträger!" entgegnete Beethoven ohne Besinnen.

So verkehrten die beiden Meister in Liebe mit einander. Beim Abschiede umarmte und küßte Beethoven Weber zu wiederholten Malen, behielt lange dessen feine schmale Hand in seiner

Faust und rief: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich komm', komme ich zur ersten Aufführung!" Tief bewegt schied Weber von dem Musikheroen.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Verwandten Beethovens.

Ein neues Leidensregister, welches sich bis zu dem Tode Beethovens hinzieht!

Seine beiden Brüder waren ihm nach Wien nachgekommen, der jüngere Johann schon im Jahre 1796, der ältere Carl später. Dieser gab zuerst Clavierstunden, dann fand er durch Ludwigs einflußreiche Verwendung eine Stelle als Cassirer bei der österreichischen Nationalbank. Johann, welcher in Bonn die Apothekerei betrieben hatte, suchte den Besitz einer Apotheke und fand ihn zu Linz. Daselbst übernahm er im Jahre 1809 die Approvisionirung sämmtlicher Spitäler der französischen Armee in Oberösterreich und Salzburg mit Medicamenten und erwarb sich dadurch ein Vermögen. Auf welche Weise, geht aus den harten Vorwürfen hervor, welche der ehrliche Ludwig ihm machen durfte. Allein Johann „brachte es zu etwas", er würde Gutsbesitzer und konnte dem Meister Ludwig gegenüber rühmen, daß dieser es nicht so weit bringen würde. Die Kluft zwischen Ludwig und dem „Pseudo-Bruder", wie er ihn nannte, wurde mit der Zeit immer größer, und als dieser ihm am Neujahrstage des Jahres 1823 von seiner naheliegenden Wohnung eine Gratulationskarte zuschickte mit den Worten: „Johann van Beet-

hoven, Gutsbesitzer", schrieb Ludwig schnell auf die Rückseite: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer" und schickte das Blatt zurück.

Die beiden Brüder nennt Schindler das böse Princip Beethovens. Namentlich sah Carl in dem Bruder eine Erwerbsquelle und betrieb den Verschleiß seiner Compositionen in einer schacherischen und ganz unwürdigen Weise. Ja, es verschwanden Dosen und andre Kostbarkeiten, welche Beethoven häufig empfangen haben soll, ohne daß er wußte, wo sie hingekommen seien. Indem Carl und Johann sich des unordentlichen Haushalts ihres Bruders annahmen, nutzten sie ihn aus und bevormundeten ihn. Kaufte doch Johann noch im Jahre 1823 eine Ouvertüre von seinem Bruder, um damit zu wuchern. „O frater!" ruft der arme Ludwig aus, während er davon schreibt. Aber was schlimmer war, die Brüder wußten durch Hinterträgereien aller Art den mißtrauischen Mann gegen seine besten Freunde einzunehmen und viele von ihm zu entfernen. Eine unendliche Reihe von Wirrnissen, Mißverständnissen und ärgerlichen Zwisten ergab sich daraus. Doch ein Paar Thränen konnten bei Beethoven Alles gut machen; er verzieh ihnen und pflegte dann entschuldigend zu sagen: „Er ist doch immer mein Bruder!"

Als er im Jahre 1802 in eine schwere Krankheit verfiel, glaubte er dem Tode nahe zu sein. Sein Arzt, Professor Schmidt, schickte ihn zur völligen Wiederherstellung nach dem Dorfe Heiligenstadt. Hier verfaßte er unter dem Eindruck der Einsamkeit und trüber Gedanken ein Schriftstück, welches mehr als alles Andre von seiner großen Güte gegen seine Brüder zeugt; sie waren ja in gewissem Sinne seine Söhne gewesen. Dieses Schriftstück wurde in seinem Nachlasse gefunden und heißt deshalb auch das Heiligenstädter Testament.

Der Wortlaut desselben ist folgender:

„Für meine beiden Brüder Carl und .... Beethoven.

„O, ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch, misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir! Ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir's nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht!

„Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben.... Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesell-

schaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen.

„So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von Weitem eine Flöte hörte, und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben.

„Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, Du siehst herab auf mein Inneres, Du kennst es, Du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger

Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und .... — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. Zugleich erkläre ich euch beide für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elend gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem

ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt, am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.

(L. S.) m. p.

Heiligenstadt, am 10. October 1802.

Für meine Brüder Carl und . . . nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

„So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. Ja, die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein, es wäre zu hart!“

Welch rührendes Zeugniß von Trauer und Lebensmüdigkeit, aber auch vom Adel einer starken Seele!

Die Bevormundung, welche Carl sich über seinen Bruder anmaßte, ging nicht selten bis zur Eigenmächtigkeit, ja einmal sogar bis zur Gewaltthätigkeit. Aber dieser war viel zu gutmüthig, auch waren ihm die häuslichen Besorgungen zu lästig, als daß er nicht hätte nachgeben sollen. Nur einmal (1803) leistete er den äußersten Widerstand, um sein Wort nicht zu brechen, und setzte sein Stück durch. Es handelte sich um die drei Sonaten Op. 31, welche er an den Verleger Nägeli in Zürich versagt hatte, während Carl sie an einen Leipziger Ver-

leger verkaufen wollte. Es entstand daher, wie so oft, ein harter Wortwechsel, und es kam zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab Beethoven seinem Schüler Ries die Sonaten mit dem Auftrage, sie sofort nach Zürich zu senden. Dann schrieb er an seinen Bruder, um ihm sein verächtliches Betragen im rechten Lichte vorzuhalten, aber er verzieh ihm zugleich und sagte ihm eine böse Zukunft voraus, wenn er sich nicht ändere. Beethoven fühlte das Unbrüderliche gut genug, aber er blieb doch in seinem Verhalten brüderlich. Nur gelegentlich nannte er Johann den „Hirnfresser", weil er von den Geistesproducten seines Bruders zehre; und obgleich er für Carl nach und nach die Summe von wenigstens 10,000 Gulden Wiener Währung verwandte, so machte er diesem doch nur den Vorwurf des Unverstandes und der Unmoralität, weil er ein schlechtes Weib geheirathet hatte. Auch Johanns Frau war eine verächtliche Person, aber im Jahre 1823 noch schrieb Beethoven an ihn: „Endlich hast Du schöne Erfahrungen gemacht, ich bin von allem unterrichtet. Komm zu mir und bleibe bei uns, ich brauche nichts von Dir. Wie schrecklich, wenn Du unter solchen Händen Deinen Geist aufgeben müßtest... Wie könntest Du glücklicher leben, mit einem ausgezeichneten Jüngling wie Carl (es war sein Neffe), wie dein Bruder, ich! Wahrhaftig, Du hättest die Seligkeit auf Erden."

Im Jahre 1815 starb Carl an der Lungenschwindsucht und erklärte in einem Testamente Folgendes: „Fünftens bestimme ich zum Vormunde meines Sohnes Carl meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieser mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigste und edelste Weise unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuversicht und Vertrauen auf sein edles Herz, daß er die mir so oft erzeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem

Carl haben und alles anwenden wird, was demselben nur immer zur geistigen Bildung meines Sohnes und seinem ferneren Fortkommen möglich ist. Ich weiß, er wird mir diese meine Bitte nicht abschlagen."

Es galt Beethoven vielmehr als die heiligste Pflicht, den Willen des Verstorbenen zu erfüllen, und trotz aller Abmahnungen seiner Freunde faßte er den Entschluß, seinen Neffen zu adoptiren, um ihn dadurch dem ungünstigen Einfluß seiner Mutter zu entziehen. Er nahm den achtjährigen Knaben also vorerst aus dem älterlichen Hause und übergab ihn einem Erziehungsinstitut. Sofort trat die Schwägerin klagbar auf, und es entstand nun ein Proceß, welcher dem Meister die schönsten Jahre seines Lebens verbittert hat.

Man hielt Beethoven wegen des seinem Namen vorgesetzten „van" für adlig, und das Forum des Adels war ein Obergericht, welches das „niederösterreichische Landrecht" hieß. Vor diesem Obergericht sollte der Verklagte nun beweisen, daß seine Schwägerin ein sittenloses Weib und darum zur Miterziehung ihres Sohnes nicht geeignet sei. Wie peinlich schon für den Mann, welcher die traurigen Familienverhältnisse seiner nächsten Verwandten bisher mit Leidwesen getragen hatte, und wie empfindlich für den Künstler, der aus einer idealen Welt in den Schmutz advocatischer Hetzereien hinabgezogen wurde! Denn die beiderseitigen Vertreter ergingen sich nach der Weise der Zeit in Ränken aller Art, natürlich auf Kosten der Parteien, und das „corpus musicum" hatte an dem Scandalproceß seine Freude.

Zunächst entschied das Obergericht, daß der Neffe bis zum Austrage des Processes in der provisorischen Obhut des Oheims belassen werden sollte. Allein die „Königin in der Nacht" — so charakterisirte Beethoven seine Gegnerin — focht den Beethovenschen Adel an, weil das „van" durchaus nicht den nieder-

ländischen Adel bedeutet, und Beethoven konnte kein Adelsdiplom aufweisen. Obgleich er persönlich vor dem Obergericht erschien und erklärte, sein Adel sei hier und da — auf Kopf und Herz zeigend — so legte doch ein „niederösterreichisches Landrecht" kein Gewicht auf einen Adel dieser Art und verwies den ganzen Rechtsstreit an den Magistrat, von welchem der Bürgerstand sein Recht nahm. Das war eine neue Kränkung für Beethoven, welcher in diesem Punkte eine kleine Schwäche besaß. Er sah sonderbarer Weise in dieser vollkommen gesetzlichen Maßregel eine absichtliche Herabwürdigung des Künstlers und äußerte sich: „Ich will lieber in einem solchen Lande nicht bleiben." Ja, er war nahe daran, Wien zu verlassen. Nun machte sich die klagende Partei seine Schwerhörigkeit zu Nutze, und der Magistrat enthob ihn aus diesem Grunde der Vormundschaft und bestellte einen Interims-Vormund.

Neuer Verdruß! Beethoven sah seinen Adel bestritten, seine Kunst, wie er meinte, erniedrigt und ein schmerzliches körperliches Uebel zum Gegenstand gerichtlicher Streitigkeiten gemacht; ihm wurde auch sein Liebling, den er nun schon länger als zwei Jahre auf seine Kosten hatte unterrichten und erziehen lassen, entrissen, um vielleicht den Händen einer in seinen Augen verächtlichen Person übergeben zu werden.

Nun kam ein andrer Rechtsbeistand an die Reihe, ein sehr geachteter und gewiegter Mann. Eine Reclamation an den Magistrat aus dem Jahre 1819 erfuhr wiederum einen abweisenden Bescheid. Darauf wurde Recurs an das Appellationsgericht ergriffen (1820), und um es kurz zu sagen, denn die Misère des damaligen österreichischen Rechtsverfahrens darf hier nicht weiter berücksichtigt werden, das Endresultat befriedigte Meister Beethoven. Die Wittwe, welche inzwischen noch andre Kinder geboren hatte, wurde von jeder directen Einwirkung

auf die Erziehung ihres Sohnes ausgeschlossen, und der Vormund „Capellmeister und Compositeur“, wie es in dem Erkenntniß hieß, erhielt die volle väterliche Gewalt über seinen Mündel.

Es waren traurige Jahre, diese vier Jahre des Processes. Beethoven hatte bedeutende Ausgaben, sein Seelenzustand war in bedenklichem Grade erregt und seine Schöpferkraft ganz und gar beeinträchtigt. Das Tagebuch ist voll von Klagen über sein „hartes Geschick, sein grausames Verhängniß“. Er wollte eine große Oper schreiben, er wollte nach England gehen, er wollte Kunstreisen machen, um sich seinem Elende zu entreißen; allein sein geliebter Carl hielt ihn in Wien fest, es war der Gipfel seiner Wünsche, „mit seinem Carl zusammen sein zu können“, so sehr liebte er ihn.

Der Knabe entwickelte sich anfangs in glücklicher und den Oheim wie die Lehrer zufriedenstellender Weise. Schon in seinem 17. Jahre (im Herbst 1824) konnte er die Erziehungsanstalt verlassen und die Universität beziehn; er nahm Wohnung bei seinem Oheim und Adoptivvater und widmete sich dem Studium der Philologie. Der junge Mann war aber noch nicht reif genug, um von der Freiheit, die ihm jetzt wurde, einen geeigneten Gebrauch zu machen, und der Verkehr mit seiner in moralischer Versunkenheit lebenden Mutter, welchen Beethovens Verbot nicht verhindern konnte, bestärkte seinen Leichtsinn. Er vernachlässigte das Studium, ergab sich dem Spiel und einer unregelmäßigen Lebensweise, und da er am Schluß des zweiten Semesters die vorgeschriebene Prüfung nicht ablegen konnte, so mußte er die Universität verlassen.

„Kennt ihr einen, der euch der Unglückseligste aller Sterblichen scheint; ich bin ihm gleich zu achten an Elend.“

So klagte nun der arme Beethoven mit den Versen der Odyssee. Und wieder:

„Wenige Kinder nur sind gleich den Vätern an Tugend,
Schlechter als sie sind die meisten und nur sehr wenige besser.“

Beethoven liebte diesen Carl wie sein zweites Ich und um so mehr, je mehr er sich von der übrigen Welt abgeschlossen hatte. Sein Sinnen und Sorgen ging nur auf die Zukunft des jungen Mannes; was er ersparen konnte, legte er für ihn bei Seite und darbte selber; mit seinem Carl einst zusammen zu leben, war eine süße Lebenshoffnung für ihn geworden. Eine Augenzeugin, das Fräulein Del Rio, welche wir schon einmal laudirt haben, erzählt davon Folgendes: „Der Knabe war, wie ich glaube, 9 Jahre alt, als Beethoven ihn übernahm. Nun brach, wenn ich so sagen darf, ein neues Gemüthsleben bei Beethoven hervor, er schien sich dem Jungen mit Leib und Seele weihen zu wollen, und je nachdem er fröhlich war durch seinen Neffen oder in Verdrießlichkeiten verwickelt wurde, schrieb er oder er konnte nichts schreiben .... Und ich erinnere mich wieder an einen Abend, an dem er wie ein Kind mit uns herumtollte und vor unsern Angriffen sich mit Stühlen u. s. w. verpallisadirte. Ein Mal kam er im Frühling, brachte uns Veilchen mit den Worten: „Ich bringe den Frühling.“ Er war einige Zeit sehr unwohl gewesen — er litt öfter an Kolik — und sagte: „Das wird einmal mein Ende sein.“ Da rief ich ihm zu: „Das wollen wir noch lange hinausschieben.“ Da erwiderte er: „Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiß; ich wußte es schon als ein Knabe von 15 Jahren. Freilich für die Kunst habe ich noch wenig gethan.“ „O deswegen können sie keck sterben“, sagte ich; da antwortete er so vor sich hin: „Mir schweben ganz andre Dinge vor ...“ Auf sein Leben, äußerte er, halte er nichts, nur wegen seines Neffen ... Der Neffe blieb 2 Jahre in

unsrem Institut vom Februar 1816 bis 1818. Da nahm ihn Beethoven zu sich ... Eines Tages kam er in großer Aufregung, suchte Rath und Hülfe bei meinem Vater und klagte, daß ihm Carl davongelaufen wäre. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich, daß er über unser großes und inniges Mitgefühl weinend ausrief: „Er schämt sich meiner!"

In der königlichen Bibliothek zu Berlin sind 29 Briefe zu finden, welche Beethoven im Sommer 1825 aus Baden an seinen Neffen geschrieben hat. Man entnehme aus dem nachstehenden Auszug, daß Beethoven es weder an Liebe noch an Ermahnungen hat fehlen lassen.

„Ich freue mich, mein lieber Sohn, daß Du Dir in dieser Sphäre gefällst ... Wenn es Dir gar zu schwer wird, hierher zu kommen, so unterlasse es. Kannst Du aber nur möglicher Weise, nun dann freue ich mich, in meinem Exil ein Menschenherz um mich zu haben. Ich umarme Dich herzlich. Dein treuer Vater."

„Am 18. Mai .... Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anstehen, mit seinen Pflichten für seine Bildung und Fortkommen auch jene gegen seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieses auch bei meinen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Welcher Unterschied in Ansehung Deiner gegen mich! Leichtsinniger! Leb' wohl."

„Am 22. Mai. Bisher nur Muthmaßungen, obschon mir von Jemand versichert wird, daß wieder geheimer Umgang zwischen Dir und Deiner Mutter — soll ich noch ein Mal den abscheulichsten Undank erleben?! .... Ich überlasse Dich der göttlichen Vorsehung, das Meinige habe ich gethan, und kann deswegen vor dem Allerhöchsten als Richter erscheinen."

„... Verwöhnt wie Du bist, würde es nicht schaden, der

Einfachheit und Wahrheit Dich endlich zu befleißigen, denn mein Herz hat zu viel bei Deinem listigen Betragen gegen mich gelitten, und schwer ist es mir zu vergessen . . . Gott ist mein Zeuge, ich träume nur, von Dir und diesem elenden Bruder und dieser meiner unwürdigen Familie gänzlich entfernt zu sein. Gott erhöre meine Wünsche, denn trauen kann ich Dir nie mehr. Baden, am 31. Mai 1825. Leider Dein Vater oder besser: Nicht Dein Vater."

„Am 18. Juli. Lieber Sohn, bleibe nur bei Mäßigkeit. . Sei wahrhaftig und ja genau in der Angabe Deiner Ausgaben. Das Theater laß jetzt noch sein. Folge Deinem Führer und Vater, folge ihm, dessen Dichten und Trachten allzeit für Dein moralisches Wohl und auch nicht ganz ohne für Dein gewöhnliches Dasein ist. — Sei mein lieber Sohn! Welche unerhörte Dissonanz wäre es, wenn Du mir falsch wärest, wie es doch Menschen behaupten wollen!"

„Ich werde immer magerer, befinde mich eher übel als gut, und keinen Arzt, keine theilnehmenden Menschen! — Wenn Du nur immer kannst, so komme heraus; jedoch will ich Dich von nichts abhalten. Wenn ich nur sicher wäre, daß der Sonntag ohne mich gut zugebracht würde. Ich muß mich ja von Allem entwöhnen, — wenn mir nur diese Wohlthat wird, daß meine so großen Opfer würdige Früchte bringen. Wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?! In Heimlichkeit mit dem Herrn Bruder lasse Dich nicht ein. Ueberhaupt sei nicht heimlich gegen mich, gegen Deinen treuesten Vater. Wenn Du mich auch stürmisch siehst, so schreibe es meiner großen Sorge für Dich zu, indem Dir leicht Gefahren drohen. Setze mich nicht in Angst und bedenke mein Leiden! Von Rechtswegen müßte ich deßwegen gar keine Besorgnisse haben, allein was habe ich schon erlebt?!"

„Komm bald! Komm bald! Komm bald!"

Vom September. „Ich wünsche nicht, daß Du den 14. September zu mir kommest. Es ist besser, daß Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen, es wird sich wohl noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt .... Uebrigens sei nicht bange, für Dich werde ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen ... Leb' wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten und, was mehr als alles Andre, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigst, ja auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln. Dein treuer guter Vater."

„Mein theurer Sohn, nur nicht weiter! Komm in meine Arme, kein hartes Wort wirst Du hören! O Gott, geh' nicht in Dein Elend, liebend wie immer wirst Du empfangen werden ... Komm nur! Komm an das treue Herz Deines Vaters Beethoven."

„Am 5. October ... Eben erhalte ich Deinen Brief, schon voll Angst und schon heute entschlossen nach Wien zu eilen ... Tausend Mal umarme ich Dich und küsse Dich, nicht mein verlorner, sondern neugeborner Sohn. Für Dich Wiedergefundnen wird Dein liebevoller Vater immer sorgen."

„Am 14. October ... Wer wird sich auch nicht freuen, wenn der Irrende wieder in die rechten Fußstapfen tritt? Ja, dies hoffe ich zu erleben."

Beethoven fragte seine Freunde und Fachmänner um Rath, was zu thun sei. Das Resultat war, daß er dem Neffen die Wahl seines Berufs überließ, und dieser entschied sich für den Kaufmannsstand. Der Besuch des polytechnischen Instituts, dessen Vicedirector auf Beethovens Ansuchen die Vormundschaft übernahm, sollte ihn dazu vorbereiten. Aber auch hier verfolgte der Leichtsinnige dieselbe schlüpfrige Bahn, trotz aller Liebe des

Oheims und Wachsamkeit des Mitvormundes. Nach zwei Semestern blieb der unglückliche junge Mann sämmtliche Prüfungen schuldig, er hatte außerdem leichtsinnige Schulden gemacht und legte Hand an sich selbst. Das Attentat mißlang, aber nun verfiel er nach dem Landesgesetz der Polizei, welche den Selbstmord-Versuch mit Gefängniß bestrafte und den Gefangenen durch strenge Behandlung und religiöse Unterweisung auf einen bessern Weg zu bringen versuchte.

Nachdem der Unglückliche einige Monate lang der polizeilichen und religiösen Disciplin unterworfen gewesen war, wurde er seinem Oheim mit der Weisung übergeben, daß er nach 24 Stunden Wien zu verlassen habe. Beethovens Bruder Johann nahm ihn einstweilen auf seinem Gute auf, und dem Hofrath Stephan von Breuning gelang es, ihn als Cadet in einem Mährischen Regimente unterzubringen.

Die öffentliche Schmach fraß tief an dem Herzen Beethovens, seine körperliche Haltung beugte sich und seine sonst festen und energischen Bewegungen wichen einer greisenhaften Schlaffheit.

„Denn im Unglück altern die Sterblichen frühe,“

so schrieb Beethoven aus der Odyssee in sein Tagebuch.

Die schmerzlichen und den moralischen Sinn unsres Meisters aufs Tiefe verletzenden Einzelheiten dieser traurigen Angelegenheit haben nun glücklicher Weise ein Ende. Niemand war zugegen, als der gebeugte und bis in den Tod getroffene Mann von seinem Neffen Abschied nahm. Aber er fühlte sich erleichtert, als sei er von einem bösen Feinde befreit. Aus Dankbarkeit dedicirte er dem Feldmarschall-Lieutenant, Baron von Stutterheim, in dessen Regiment sein Neffe untergekommen war, das Cis-Moll-Quartett Op. 131.

Es hat nicht an scharfen Zungen gefehlt, welche dem Oheim

die Schuld einer verkehrten Erziehung beimaßen und ihm den Vorwurf machten, daß er die Katastrophe hätte vermeiden können. Gewiß war der große Tonmeister trotz aller seiner vortrefflichen Eigenschaften schon wegen seines physischen Gebrechens und wegen eines Uebermaßes von Liebe und Mißtrauen zum Erziehungsgeschäft nicht geeignet; allein er hat es redlich gemeint und gethan, was nur in seinen Kräften stand. Endlich ist auch die unendliche Liebe, welche er seinem Zögling gewidmet, und das hehre Vorbild seines treuen Herzens, das er ihm nachgelassen hat, nicht ohne Segen geblieben.

Carl van Beethoven, zuerst Philolog, dann Kaufmann in spe, dann Cadet, verließ auch diese Laufbahn, nachdem er Officier geworden, beerbte seinen gütigen Oheim und übernahm eine landwirthschaftliche Pachtung in Mislowitz in Mähren. Als solcher verwischte er die Flecken einer verirrten Jugendzeit und galt als achtbarer Familienvater. Er hat schwer genug an seinem berühmten Namen getragen und ist im Jahre 1858 gestorben. Seine Wittwe und seine fünf Kinder leben noch heute, die meisten von ihnen mit Nachkommen gesegnet. Der Bruder Johann starb kinderlos.

Sechszehntes Kapitel.

Dritte Periode und Schluß.

Der letzten Periode der Beethovenschen Schöpfungen gehören folgende Hauptwerke an: Die große Messe und die Chor-Symphonie (die neunte), die Ouvertüre Op. 124, die fünf

letzten Claviersonaten und die fünf letzten Quartette. Diese Schrift hat nicht die Aufgabe, auf eine nähere Betrachtung derselben einzugehen. So großartig sie sind, so wenig können sie doch ein gemeinsames und allseitig geschätztes und gewürdigtes Gut der Nation genannt werden. Es giebt besonnene Musiker, welche sie für Bastarde der Schönheit halten, während andre sie als die alleinige Grundlage einer neuen Entwickelung der Tonkunst ansehen. Man wird recht thun, wenn man sie als den persönlichen Ausdruck eines bis zu seinen letzten Zielen gelangten großen Geistes zu begreifen sucht; und zwar mit Pietät, denn einem Beethoven ist wenigstens die Nachwelt Gerechtigkeit schuldig. Will man aber außerhalb aller Schulstreitigkeiten stehen bleiben und unbefangen die geschichtliche Erfahrung zu Rathe ziehn, so giebt sie uns eine deutliche Antwort.

Die Besten seiner Zeit verstanden Beethoven nicht und verdammten das, was heute alle Welt entzückt. Bei der ersten Probe der C-Moll-Symphonie im Pariser Conservatorium lief das Orchester davon, und das war im Jahre 1827; heute kennt sie Paris sehr gut unter dem Namen „l'empereur". Es giebt noch in diesen Tagen Personen, welche die zweite Quartettreihe Beethovens so beurtheilen, wie man einst die erste beurtheilte, als „barockes Zeug". Es ist also kein Wunder, wenn die letzten 5 Quartette zur Stunde nur wenige Anhänger zählen. Man hat der A-Dur-Symphonie Schlimmeres nachgesagt, als noch heute der Chor-Symphonie nachgesagt wird, und es bedurfte mehrerer Jahrzehnte, ehe Lißzt, Bülow u. A. für die „Riesensonate" Op. 106, ehe Laub, Vieuxtemps, Joachim und Jean Becker (Florentiner Quartett-Verein) für die letzten Quartette ein bereitwilliges Publikum fanden. Wo sind die verständnißvollen Hörer der großen Messe? Und doch bekennen die Einsichtsvollsten den erhabenen Eindruck, welchen dieses „größte

und gelungenste Werk" Beethovens auf sie ausübt. Als der Musikdirector Albrecht sie gehört hatte, sagte er: „Ich glaubte, ich wäre ein Wurm und hätte aufgehört, ein Mensch zu sein." Von der neunten Symphonie schrieb die „Allgemeine musikalische Zeitung": „Es ist, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füßen", und noch Spohr hat „den letzten Arbeiten Beethovens nie Geschmack abgewinnen können". Ja er findet „die drei ersten Sätze der viel bewunderten neunten Symphonie schlechter als sämmtliche der acht früheren Symphonien, und den vierten Satz monströs und geschmacklos". Dennoch ist dieselbe Symphonie in London — wir erwähnen nicht einmal deutscher Städte — ein „großes Ereigniß" geworden; in manchem Jahre erlebt diese Stadt mehrere Aufführungen derselben, und die Auditorien füllen sich mit Tausenden. In Paris hat das Werk zwei Jahre in Anspruch genommen, um einstudirt zu werden, und Habeneck bekennt: „Diable, j'ai longtemps couché avec la partition!" Aber die Chor-Symphonie erhält sich auf dem Repertoir.

Es ist also eine Thatsache, daß die Welt zum und im Verständniß Beethovens fortgeschritten und noch im Fortschritte begriffen ist. Auch uns wird gerechter Weise nichts Anderes übrig bleiben, als mit unsrem Urtheil bescheiden zurückzuhalten und immer wieder und wieder uns dem Fluge des Beethoven-Phantasus anzuvertrauen, ob wir ihm wohl folgen könnten. Wenn es uns zum ersten und zum dritten Male nicht gelingt, Beethoven darf doch an die Jünger Polyhymniens den Anspruch erheben, daß sie sich die Mühe nicht verdrießen lassen. Vielleicht erfahren sie dann, was Baillot erfuhr. Dieser bedeutende Quartettspieler war nicht über das F-Moll-Quartett hinausgekommen, er blieb vor dem Es-Dur-Quartett Op. 127 stehen. Sein Quartett, eins der besten in Europa, mußte das erste Quartett

der dritten Gruppe nach einem verunglückten Versuch als unspielbar und unverständlich bei Seite legen. Baillot aber ließ nicht ab, sich in seine Stimme hinein zu arbeiten, wie er es mit den früheren Quartetten hatte thun müssen; er spielte sie immer von Neuem für sich allein. Dann vertheilte er die andern Stimmen und rieth seinen Mitspielern, es ebenso zu machen. Da wurde denn entsetzlich viel im Geheimen gegeigt und nach geraumer Zeit ein neuer Versuch gemacht. Siehe da, die Quartettfreunde fielen sich voll Entzücken um den Hals, als das neue Werk seine ganze Herrlichkeit vor ihnen entfaltet hatte. Baillot glaubte an Beethoven. Auch der Verfasser dieser Schrift glaubt an ihn, denn er möchte um Vieles in der Welt nicht, daß die Beethovensche Muse zu ihm so spräche, wie Beethoven einst von einem seiner Gegner sagte: „Wenn der Mensch nicht an mich glaubt, wie kann ich mit ihm umgehen?"

Fassen wir nun alle Momente zusammen, welche die künstlerische Bedeutung unsres Meisters an den Tag legen, so ist zuerst hervorzuheben, daß er vor der großen Mehrzahl der Tondichter durch eine tiefere und umfassendere Bildung hervorragt. Von seinen eifrigen, vielseitigen Studien flossen befruchtende Ströme in sein Gemüth, und das beste Theil davon kam dem Mittelpunkt all seines Denkens und Empfindens, der Kunst, zu Gute.

Ferner: Wohl selten hat ein vom Weibe Geborner mit einem harten Schicksal und einem trotzigen Herzen so schwer gerungen, als Beethoven. Wie oft er diesen unermüdlichen Feinden erlegen ist, oder wie oft er sie besiegte, immer potenzirte sich sein inwendiger Mensch und schwang die freien Flügel zu neuen Thaten. Und je mehr sich der taube Mann in eine stumme Einsamkeit zurückzog, desto innerlicher wurde sein ganzes Wesen, desto mehr vertiefte er sich in eine gedankenreiche Contemplation

und in ein intensives Gefühlsleben. Seine Briefe, seine Tagebücher, seine Gespräche und noch mehr seine Compositionen legen Zeugniß davon ab.

Endlich waren echte Religiosität und sittliche Reinheit der Grundzug seiner Seele. Zwar stand er den Satzungen der katholischen Kirche, in welcher er erzogen war, fern, aber er beobachtete über dieselbe ein achtungsvolles, unverbrüchliches Schweigen. „Religion und Generalbaß", sagte er, „sind in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren soll." Zwei Inschriften eines ägyptischen Tempels, mit eigner Hand abgeschrieben, standen unter Glas und Rahmen gefaßt stets vor seinen Augen. „Ich bin, was da ist," lautete die eine, „ich bin Alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." Die andre: „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Und die Früchte dieses reinen Gottesglaubens waren reif und echt, das hat er tausend Mal in den schwersten Prüfungsstunden bewiesen.

Von diesen Betrachtungen ausgehend, begreifen wir, warum in Beethovens Werken eine so reiche Ideenwelt ausgebreitet ist, warum uns aus ihnen ein Gemüth von tiefem Gefühl und ein Geist voll hohen Adels entgegentönt, warum er überzeugender und beredter als irgend wer mit seinen Instrumenten die verschiedensten Gefühle, Stimmungen, Seelenzustände und Seelenkämpfe ausgesprochen hat. Die Musik war die Vertraute aller seiner Schmerzen, Freuden und Hoffnungen, sie wurde das tönende Wiederspiel einer großen Seele. Wir stehen hier unter dem Zauber einer bedeutenden Persönlichkeit, welche Note für Note, warm und unmittelbar ihr ganzes Wesen offenbart, diese heiße, nie gestillte Liebessehnsucht, diese wehmüthige Entsagung, diese gramvollen Leiden und Schmerzen, diese

sinnende Andacht, diesen gotterfüllten Trost, die verklärte Heiterkeit, die Freude an der Natur, die Lust des Humors, die Kämpfe des Titanen und des Helden, den Jubel des Sieges und ach, wie so oft den Sturm des mit sich selbst oder mit einem schweren Geschick ringenden Herzens! Da regen sich denn leise Stimmen in unsrem Innern, wir erkennen in dem reinen Spiegelbilde unser eignes Ich und glauben die bisher schamvoll schlafenden Geheimnisse der eignen Brust von Neuem zu entdecken. Oder es tauchen wunderbare, nie gesehene und ungeahnte Gestalten auf, die Phantasie bekleidet sie mit Fleisch und Blut, und mit sprechenden Zügen, mit täuschender Aehnlichkeit steht plötzlich das schöne Bild vor uns, fertig und in voller Rüstung, wie Pallas Athene aus dem Haupte ihres Vaters hervorspringt.

Werfen wir nun einen Blick auf die historische Entwickelung der Instrumentalmusik, so wird uns Beethovens künstlerische Stellung noch von einer andren Seite her klar werden.

Alle Künste haben das mit einander gemein, daß sie die Idee zur Darstellung bringen. Ob sie sich des Worts, der Farbe, der Gestalt oder des Tones bedienen, — die Form ist verschieden, der Geist ist derselbe. Je weiter die Künste vorschreiten, desto mehr streben sie darnach, sich von der Sinnlichkeit loszureißen und den geistigen Charakter auszuprägen, desto fügsamer erweist sich der Stoff, um der Idee dienstbar zu werden.

Am Ende des 17. Jahrhunderts, während der Gesang zu hoher Vollkommenheit gediehen war, befand sich die Instrumentalmusik noch durchaus im Naturzustande und spielte in kindlicher Weise mit dem Tonmaterial, ohne von einer ausgebildeten kunstgerechten Form oder von der Gewalt und der Ausdrucksfähigkeit der Tonsprache eine Ahnnng zu haben. Bach und Händel gaben ihr den Sinn und die Einheit, deren sie noch entbehrte. Sie

erwiesen durch ihre Werke, wie man um den Mittelpunkt eines musikalischen Gedankens, des Themas, die Nebenmotive zu gruppiren, wie man sie zu verändern und zu combiniren habe, um ein künstlerisches Ganzes zu gestalten. Diese sogenannte reine Musik, namentlich im fugirten Styl, wollte oft nichts Anderes sein als eben dieses Thema in kunstgerechter Verarbeitung, und sie genügte sich in dieser Form und war verständlich. Aber dem fugirten wie dem freieren Styl in solcher Anwendung fehlte der poetische Reichthum, er war nicht viel mehr als die musikalische Logik; er gewährte der sinnlichen Schönheit und der Phantasie nur einen beschränkten Spielraum, und den Ausdruck einer seelischen Stimmung, einer Leidenschaft oder irgend einer Idee macht er nicht zu seiner Hauptaufgabe. Es ist das Verdienst Philipp Emanuel Bachs und Joseph Haydns, durch den melodisch-thematischen Styl die reine Musik von ihren Fesseln erlöst zu haben. Mit diesem Princip, mit der freien thematischen Entwickelung, schufen sie neue inhaltreiche Formen, erweiterten das Ausdrucksvermögen des Tonwerks und eröffneten ihm die Bahn, eine ganze Fülle poetischer Herrlichkeiten zu entfalten. Eine Form nach der andern zerbrach, um den vollen Inhalt zu offenbaren.

Alle Künste sind diesem Gesetz des Fortschritts unterworfen; sie haben sich sämmtlich vom sinnlichen Spiel zum ernstlichen Ausdruck der Idee erhoben, die Malerei von der Silhouette, welche jene korinthische Jungfrau um den Schatten ihres Geliebten beschrieb, bis zur sixtinischen, in heiliger Liebe verklärten Madonna, die Sculptur von dem gekneteten Thonbilde bis zur Moses-Statue, welcher Michel Angelo beim letzten Hammerschlage zurief: „Nun sprich!“

Als an die Instrumentalmusik der Ruf erging, an der Arbeit des Geistes vollen Antheil zu nehmen, trat sie aus dem

Dienst der Kirche in das Gewühl des Lebens, sie stellte sich ebenbürtig neben ihre älteren Schwestern und fing an, die Geheimnisse der Natur und des menschlichen Herzens zu verkündigen. An der Hand Haydns streifte sie mit unschuldsvoller und naiver Freude durch Flur und Wald, sie jagte dem bunten Schmetterling nach, ruhte an klaren Quellen und tanzte im ländlichen Reigen, sie vergaß auch nicht dem Schöpfer ein empfindungsreiches und dankbares Loblied zu singen und ein frommes Gebet zu sprechen. Die Muse Mozarts hat schon den Frieden des Paradieses verloren, sie kennt die Freuden der Erde. Indem sie auf den breiten Fluthen des Wohllauts einhergeht, überläßt sie sich in blühender Jugendkraft der unvermischten Lust am Dasein, wir folgen der schönen Gestalt mit dem wunderbaren Ebenmaß der Formen und mit dem hold lächelnden Antlitz und lauschen ihrer verständlichen und anmuthigen Rede. Sie spricht uns auch von den Leidenschaften und Schmerzen des menschlichen Herzens, aber sie findet Trost in dem Behagen an allem echt Menschlichen, an dem wirklichen und gegenwärtigen Glück; sie sucht das Ideal nicht in überweltlichen, ahnungsvollen Sphären, die traute Erde ist ihre Heimath.

So spiegelte sich der heitre Frieden und die ruhige Genügsamkeit, welche auf Welt und Menschen lag, in der Kunst des 18. Jahrhunderts wieder. Die Schöpfungen Haydns und Mozarts entrücken uns den brausenden Stürmen des Lebens, der Gewalt maßloser Wünsche und herzzerreißender Kämpfe und sind durch Einfachheit und Klarheit, durch innere Einheit der Form und des Inhalts und durch maßvolle Ausgleichung der Gegensätze das Muster desjenigen Styls geworden, welchen wir den klassischen nennen.

Die französische Revolution, die der Welt eine neue Gestalt gab, ließ auch das Wesen der Kunst nicht unberührt. In-

dem sie mächtige Leidenschaften entfesselte und den Kräften des menschlichen Geistes neue Bahnen eröffnete, platzten die nach höheren Zielen jagenden Neuerer auf einander, und aus harten und unerbittlichen Kämpfen, inneren wie äußeren, erzeugten sich neue Ordnungen, neue Anschauungen, neue Wünsche. Ein reicheres Gedanken- und Gefühlsleben that sich kund, und es verwandelten sich Menschen und Dinge, Künste und Künstler, Componisten und Hörer.

Der Rheinländer Beethoven war der rechte Sohn seines Zeitalters. Von dem Geiste desselben erfüllt, combinirte er die neuen Ideale mit denen des Alterthums, ganz wie die französischen Revolutionäre; die platonische Republik und ein geläuterter Deismus, die Helden Plutarchs und Napoleon, die griechischen Dichter und Shakespeare, die Odyssee und die Politik übten eine gleiche Anziehungskraft auf ihn aus und befruchteten seine überschwängliche musikalische Phantasie.

Nunmehr war die Zeit gekommen, das Gebiet der Instrumentalmusik zu erweitern. Beethoven verbindet fast immer den subjectiven musikalischen Gedanken, das Thema, mit einem poetischen objectiven; das musikalische Motiv wird der Träger eines geistigen Motivs, und die ganze Fülle geistiger Errungenschaften muß nun seinem Zwecke dienen. Nicht genug, daß die Instrumentalmusik sich bestimmungslos an dem Spiel der Tonwellen oder an der bloßen Gefühlsseligkeit erfreut, der reflectirende Verstand ergreift das Steuer und lenkt das Schiff nach einer neuen Welt. Das bisher unbestimmte und wandelbare Programm, welches oft dem Componisten unbewußt, oft willkürlich in der Seele des Hörers entstand, wird nun ein festes und zum Voraus entworfenes, und neue Seiten des menschlichen Wesens kommen zum Ausdruck, das Heroische, das Mystische, die dämonischen Kämpfe des Herzens, die Stürme des Schicksals und der Leiden-

schaften, die Ahnungen und Hoffnungen einer bessern Welt, die Trauer um verlornes irdisches Glück, Zweifel und Zuversicht, schmerzliche Entsagung und himmlischer Trost. Beethoven hebt seine Kunst über das lyrische Element hinaus und verleiht ihr dramatische Kraft, ihre Dialektik umfaßt alle Freuden und alles Weh der Erde und des Himmels. Indem er diesen unendlichen Inhalt einer modernen Zeit darstellt, ist er der Romantiker der Musik geworden.

Der aus den Banden des Contrapunkts erlöste melodisch-thematische Styl charakterisirt auch die Arbeiten Beethovens, doch so, daß in seinen Erstlingswerken das melodische Element vorherrscht, in seinen letzten das thematische. In der ersten Periode offenbart sich noch die volle Gefühlsunschuld des jugendlichen Gemüths, seine Compositionen sind anmuthig und reizvoll, in der zweiten Periode wird er männlicher, ernster, gediegener und schwungvoller, in der dritten hat er die Blüthen der Jugendideale abgestreift und die stofflichen Schranken niedergerissen, in ernster Sammlung und verklärter Ruhe vollendet er seine Bahn. „Seht den Felsenquell," sagt eines Dichters Wort, „freudehell wie ein Sternenblick. Ueber Wolken nährten seine Jugend gute Geister zwischen Klippen im Gebüsch. Jünglingsfrisch tanzt er aus den Wolken auf die Marmorfelsen nieder, jauchzet wieder nach dem Himmel. Durch die Gipfelgänge jagt er bunten Kieseln nach und mit frühem Führertritt reißt er seine Bruderquellen mit sich fort. Drunten werden in dem Thal unter seinem Fußtritt Blumen, und die Wiese lebt von seinem Hauch. Doch ihn hält kein Schattenthal, keine Blumen, die ihm seine Knie umschlingen, ihm mit Liebesaugen schmeicheln; nach der Ebene dringt sein Lauf schlangenwandelnd . . . Unaufhaltsam rauscht er weiter, läßt der Thürme Flammengipfel, Marmorhäuser, eine Schöpfung seiner Fülle, hinter sich. Cedernhäuser trägt der

Atlas auf den Riesenschultern, sausend wehen über seinem Haupte tausend Flaggen durch die Lüfte, Zeugen seiner Herrlichkeit. Und so trägt er seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz."

Den Durst nach einem unerreichbaren Glück, und das leidenschaftliche Drängen und Stürmen, die kampf- und siegesfrohe Energie des Geistes theilte Beethoven mit seinem Zeitalter, welches in einem Gährungsproceß begriffen war und von einer Umwälzung zur andern eilte; die schöpferische Kraft, mit welcher er seine Tonbilder zeichnete, und den idealen Sinn, vermöge dessen er, seiner selbst und alles Irdischen vergessen, nach dem Unendlichen trachtete und neue Gebiete der Instrumentalmusik entdeckte, schenkte ihm ein gütiger Himmel; aber die Selbstüberwindung, durch welche er im Leben wie in der Kunst aus der Beschränkung des Zeitlichen zum Frieden des Ewigen gelangte, war sein bestes Theil und sein eigenstes Eigenthum.

Im Herbst 1825 bezog Beethoven seine letzte Wohnung im sogenannten Schwarzspanier-Hause am Glacis vor dem Schottenthore. Es war ein Unglückshaus. Hier kostete er den letzten Kummer aus, welchen der mißrathene Neffe ihm verursachte, hier mag er auch im Umgang mit dem schlemmerischen Carl Holz, einem jungen Manne von guter musikalischer und wissenschaftlicher Bildung, sich einer weniger regelmäßigen Diät ergeben haben, hier lag er auch an der Lungenentzündung darnieder. Er war am 2. December 1826 mit seinem Neffen vom Landgute des Bruders Johann zurückgekehrt und bei schlechtem Wetter in einer offnen Kalesche gefahren. Johann hatte ihm seinen verschlossenen Wagen nicht anvertrauen wollen. Gram über den unglücklichen Neffen und eine Erkältung warfen ihn auf das Krankenbett.

Als Schindler ihn besuchte, erfuhr er, daß seine früheren Aerzte Braunhofer und Staudenheim trotz wiederholter Bitten nicht gekommen seien, und daß man ihm den Professor an der Klinik, Dr. Wawruch, welcher seine Natur gar nicht kenne, geschickt habe. Der Neffe habe den Auftrag erhalten, für einen Arzt zu sorgen, er habe es aber vorgezogen, zum Billardspiel zu gehen und dem Kellner seinen Auftrag zu übergeben. Dieser habe ihn vergessen und sich seiner erst nach mehreren Tagen erinnert, als er selbst krank geworden und in die Klinik gekommen sei.

Dr. Wawruch erschien bei dem hilflos gebliebenen Kranken zu spät, die Krankheit war in eine Wassersucht umgeschlagen. Der Leidende wurde viermal punktirt. „Besser Wasser aus dem Bauch," sagte er mit Humor, „als aus der Feder." Nach der dritten Operation schwanden seine physischen und geistigen Kräfte so schnell, daß wenig Hoffnung auf Genesung vorhanden war. Da nahm Dr. Malfatti, der ehemalige Freund Beethovens, die Kur in die Hand und half dem Entkräfteten durch ziemliche Quantitäten Punscheis auf. Schon glaubte man an Rettung. Beethoven beschäftigte sich schon mit leichter Lectüre und dachte wieder seine Compositionen in die Hand nehmen zu können. So las er „Kenilworth" von Walter Scott und umgab sich mit seinen alten Freunden Plutarch, Homer, Aristoteles und andern Büchern. Schindler brachte ihm mehrere Gesänge von Franz Schubert, den er so wenig kannte, weil liebedienerische Freunde ihm den großen Liederdichter verdächtigt hatten. „Wahrlich," sagte Beethoven, „in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funken." Und der Harfenfabrikant Stumpf in London bereitete ihm eine noch größere Freude, indem er ihm sämmtliche Werke von Händel in 40 Foliobänden zum Geschenk machte. Der Beschenkte hatte eine kindliche Freude daran und ließ sich von dem Knaben Ger-

hard von Breuning, welchen er gern um sich litt, einen Folianten nach dem andern an das Bett bringen. So lange das Tageslicht es gestattete, ward er nicht müde, darin zu blättern und dem Sohne seines Freundes von den Vorzügen seines großen Vorgängers zu erzählen.

Hummel war nach Wien gekommen. „Ach, wenn er mich besuchen möchte!" sagte Beethoven. Hummel kam und weinte bitterlich beim Anblick der Leidensgestalt. Der Kranke beschwichtigte ihn und zeigte ihm ein Bild. Es war Haydns Geburtshaus zu Rohrau, welches er eben von Diabelli erhalten hatte. „Sieh, lieber Hummel," sagte er, „das Geburtshaus von Haydn, heute habe ich es zum Geschenk erhalten, und es macht mir große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde." Hummel besuchte Beethoven noch mehrere Male, und sie versprachen einander, sich im nächsten Sommer in Carlsbad wiederzusehen. Auch übernahm Hummel noch eine Ehrenschuld Beethovens, die an Schindler zu berichtigen war. Er sollte nämlich statt seiner bei einem Concert zum Benefiz Schindlers mitwirken und hat redlich seine Pflicht erfüllt, nachdem er seinen großen Freund zu Grabe geleitet hatte.

Selbst in diesen letzten Tagen seines Lebens wurde Beethoven von der Sorge um den Neffen und um seine eigne Existenz verfolgt. Die Krankheit war langwierig, wovon sollte er leben, wenn der Rest der geringen Baarschaft verzehrt war? Wie sollte er die Ausstattung des Neffen erschwingen? Der Bruder Johann hatte ihm sogar das Heu verweigert, welches zu einem Heudunstbade erforderlich gewesen war, indem er vorgab, sein Heu sei zu schlecht dazu. Schindler und Breuning erinnerten den Kranken an seine Staatspapiere, welche ihn von aller fremden Hülfe unabhängig machten, allein sie mußten vernehmen,

daß er dieses kleine Capital nicht mehr als sein Eigenthum, sondern als das Erbgut seines Neffen ansehe. Da gedachte er der philharmonischen Gesellschaft in London, welche ihm vor Jahren das Anerbieten gemacht hatte, ein Concert zu seinem Benefiz zu geben. An diese wollte er sich wenden, und Schindler sollte die Angelegenheit besorgen.

Dies ist der Brief, welchen Schindler abfaßte nnd Beethoven eigenhändig unterschrieb.

„Wien, 22. Februar 1827.

Mein lieber Moscheles! Ich bin überzeugt, daß Sie es nicht übel nehmen, daß ich Sie ebenfalls wie Sir G. Smart, an den hier ein Brief beiliegt, mit einer Bitte belästige. Die Sache ist in Kürze diese: Schon vor einigen Jahren hat mir die philharmonische Gesellschaft in London die schönste Offerte gemacht, zu meinem Besten ein Concert zu veranstalten. Damals war ich Gott Lob! nicht in der Lage, von diesem edlen Antrage Gebrauch machen zu müssen. Ganz anders aber ist es jetzt, wo ich schon bald volle drei Monate an einer langwierigen Krankheit darnieder liege. Es ist die Wassersucht, Schindler wird Ihnen beiliegend mehr davon sagen. — Sie kennen seit lange mein Leben, wissen auch, wie und von was ich lebe. Ans Schreiben ist jetzt lange nicht zu denken, und so könnte ich leider in die Lage versetzt werden, Mangel leiden zu müssen. Sie haben nicht nur ausgebreitete Bekanntschaften in London, sondern auch bedeutenden Einfluß bei der philharmonischen Gesellschaft. Ich bitte Sie daher, dieses so viel als Ihnen möglich anzuwenden, damit die Gesellschaft jetzt von Neuem diesen Entschluß fasse und bald in Ausführung bringen möge. Des Inhalts ist auch der beiliegende Brief an Sir Smart, so wie ich einen bereits an Herrn Stumpf abschickte. Ich bitte Sie, dem Sir Smart den

Brief einzuhändigen und sich zur Beförderung dieses Zweckes mit ihm und allen meinen Freunden in London zu vereinigen.

Ihr Freund

Beethoven m. p.“

Am 27. Februar fand die vierte Punktion statt. Am 14. März dictirte Beethoven noch einen zweiten Brief an Moscheles, welcher folgende Stelle enthält: „Jetzt sind schon sichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte Operation zu erwarten habe . . . Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügungen des Schicksals und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluß so lenken, daß ich vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.“ Kaum war dieses Schreiben der Post übergeben, als ein Brief von Moscheles und Stumpf mit dem Datum „London, den 1. März“ anlangte, welcher Beethovens letzte Lebenstage versüßte. Sie schrieben ihm, daß seine Nachrichten vom 22. Febr. in London von tiefem Eindruck gewesen seien, und daß die philharmonische Gesellschaft sofort beschlossen habe, ihm ihren guten Willen und ihre rege Theilnahme zu bezeichnen. Sie bitte ihn, 100 Pfund Sterling von ihr anzunehmen und sich damit die nöthigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten während seiner Krankheit zu verschaffen. Er möge das Geld vom Hause Eskeles erheben und der Gesellschaft, welche zu ferneren Diensten bereit sei, nur schreiben, wenn er noch mehr bedürfe. Nachdem Beethoven das Geld erhoben hatte, verlangte er die Skizzen seiner zehnten Symphonie, er sprach viel über den Plan dieser Composition und bestimmte sie für die philharmonische Gesellschaft. Am 18. März dictirte er Schindler Nachstehendes in die Feder:

„Mein lieber Moscheles! Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchgelesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Der Edelmuth der philharmonischen Gesellschaft, mit dem man meiner Bitte beinahe zuvorkam, hat mich in das Innerste meiner Seele gerührt. Ich ersuche Sie daher, lieber Moscheles, das Organ zu sein, durch welches ich meinen innigsten Dank für die besondere Theilnahme und Unterstützung an die philharmonische Gesellschaft gelangen lasse. — Ich fand mich genöthigt, sogleich die ganze Summe von 1000 Gulden C.-M. in Empfang zu nehmen, indem ich gerade in der unangenehmen Lage war, Geld aufzunehmen... Möge der Himmel mir nur recht bald wieder meine Gesundheit schenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern beweisen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksal zu würdigen weiß. — Ihr edles Benehmen wird mir unvergeßlich bleiben, so wie ich noch insbesondere Sir Smart und Herrn Stumpf meinen Dank nächstens nachtragen werde. Die metronomische neunte Symphonie bitte ich der philharm. Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei.

Ihr Sie hochschätzender Freund
Beethoven m. p."

Dieser Brief ist der letzte, welchen Beethoven dictirt und unterzeichnet hat. Der Tod stand ihm näher, als er glaubte, und er ging ihm, wie Schindler ausdrücklich bezeugt, mit sokratischer Fassung entgegen.

Als Schindler am Morgen des 24. März in die Krankenstube trat, fand er seinen großen Freund so schwach, daß er nur mit Mühe zwei bis drei Worte flüstern konnte; das Gesicht sah verstört aus. Der Arzt erklärte, daß die Auflösung nahe sei, und da sie Tags vorher, so gut es ging, mit seinem Testamente

zu Ende gekommen waren, so blieb nur noch übrig, den Sterbenden mit dem Himmel zu versöhnen. Dr. Wawruch bat ihn also schriftlich im Namen seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbesacramenten versehen zu lassen. Beethoven las und antwortete ruhig und gefaßt: „Ich wills." Nach der Entfernung des Doctors sagte er Schindler, er solle an Schott schreiben und ihm das Document (den Verlags-Contract für das letzte Quartett) schicken. „Er wirds brauchen," fügte er leise hinzu, „und schreiben Sie ihm in meinem Namen, denn ich bin zu schwach, ich lasse ihn recht sehr bitten um den versprochnen Wein. Auch nach England schreiben Sie, wenn Sie heute noch Zeit haben."

Der Pfarrer kam um zwölf Uhr, und die Function ging mit Erbauung zu Ende. Erst jetzt schien Beethoven selbst an seinen Tod zu glauben und sprach zu Schindler und dem jungen Breuning mit den Worten des sterbenden Augustus: „Plaudite, amici, comoedia finita est" — klatscht Beifall, Freunde, das Lustspiel ist zu Ende; — „habe ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen werde?" Darauf wiederholte er die schon früher ausgesprochene Bitte, Schott nicht zu vergessen und der philharmonischen Gesellschaft für das große Geschenk zu danken; sie habe ihm seine letzten Lebenstage erheitert, und er sei ihr und der ganzen englischen Nation noch am Rande des Grabes dankbar. Es war rührend, wie der Sterbende noch sich bemühte, seinen letzten Verpflichtungen nachzukommen, und Schindler zuflüsterte: „An Smart und Stumpf schreiben!" Um drei Viertel auf ein Uhr schickte Schott ein Kistchen mit Rüdesheimer und Kräuterwein. Dieser Trank galt in Mainz als Heilmittel gegen die Wassersucht. Schindler stellte einige Flaschen auf den Tisch, welcher neben dem Bette stand. Beethoven sah sie an und sagte: „Schade! Schade! — — Zu spät!"

Gleich darauf verfiel er in Agonie und brachte keinen Laut mehr hervor, gegen Abend begann er zu phantasiren und endete unter furchtbaren Kämpfen — denn seine Natur war riesenhaft, vorzüglich seine Brust — zwei Tage später am 26. März 1827 um 5¾ Uhr Abends, während ein Gewittersturm sich unter gewaltigem Hagelschlag entlud.

Ganz Wien wollte nun den Edlen erkannt haben und den unersetzlichen Verlust fühlen. An 20,000 Menschen folgten der Leiche, welche unter den Klängen einer Beethovenschen Trauermusik auf dem freundlichen Währinger Dorf-Friedhof ihre letzte Ruhestätte fand. An vier auf einander folgenden Sonntagen ehrten die Wiener Künstler aller Zungen das Andenken ihres verstorbenen Großmeisters durch Todtenämter, bei welchen das Requiem von Mozart, eine Messe von Hummel, eine andre von Aiblinger und eine von Cherubini aufgeführt wurden. Auf dem Grabe erhebt sich ein einfaches Denkmal mit dem Namen: „Beethoven", über einer Leier sieht man einen Schmetterling, das Symbol der unsterblichen Seele, seine Flügel zum Himmel entfalten.

Deutschland folgte dem Beispiele Wiens im Jahre 1845 und errichtete Beethoven ein Monument in seiner Vaterstadt Bonn, die Landleute nennen es den „goldnen Musikanten". Daniel Burgschmiet in Nürnberg hat die Statue gegossen und ciselirt und dabei die Larve Beethovens benutzt, welche sechs Jahre vor dem Tode desselben gefertigt und in den Besitz des Bildhauers Drake zu Berlin gekommen war; auf diese Weise war es möglich, eine vollkommene Porträtähnlichkeit herzustellen.

In dem Antlitz der Statue liegt etwas Gewaltiges, Titanisches. Das kräftige, wie unter den Schauern einer tiefen Empfindung aufgesträubte Haar läßt eine breite, kühne Stirn hervortreten; um Wangen, Mund und Kinn spielen bedeutungs-

volle Züge, das Auge schaut mit sinnendem Blick; die ruhig hangende Rechte hält den Griffel, die andre Hand das Notizbuch, indem sie zugleich den Mantel leise zusammenfaßt. Ueberlegene Kraft und erhabener Ernst prägen sich in diesem Kopfe aus, doch gemischt mit einem gewissen männlichen Trotz und mit dem idealen Scheine eines Geistes, welcher hoch über dem Elend alles Endlichen steht. Man fühlt sich von diesem Ehrfurcht gebietenden Charakter beherrscht, aber auch angezogen durch seine stille Würde.

Anhang I.

Chronologisches Verzeichniß der Compositionen Beethovens.

Abkürzungen: Pf. = Pianoforte, V. = Violine, Vcll. = Violoncell, A. = Alt, Var. = Variationen, Son. = Sonate. S. Lenz: Beethoven-Chronologie.

im Jahre	Componirt wurden:	
1783.	Drei Son. für Pf.	
	Neun Var. für Pf. über einen Marsch von Dreßler.	
	Sieben Bagatellen	Op. 33.
1786.	Zwei Trios für Pf., V. und Vcll.	
	Lied: „Urians Reise um die Welt".	
	Drei Quartette für Pf., V., A. und Vcll., welche nach und nach entstanden und aus dem Nachlaß veröffentlicht wurden.	
1789.	Zwei Präludien für Pf., später	„ 39.
1790.	Var. für Pf. („Vieni amore").	
1793.	Var. für Pf. und V. („Se vuol ballare").	
1794.	Var. für Pf. („Waldmädchen").	
	Trio für zwei Oboen und Englisch Horn, später	„ 87b.
	Vierhändige Waldstein-Var., später	„ 87a.
	Octett für Blasinstrumente	„ 103.
	Rondino für achtstimmige Harmonie.	
	Sextett für Blasinstrumente, später	„ 71.
1795.	Drei Trios für Pf., V. und Vcll.	„ 1.
	Erstes Concert für Pf. in C-Dur	„ 15.
	Violin-Sextett mit zwei Hörnern, später	„ 81b.

1796.	Drei Son. für Pf.	Op. 2.
	Violin-Trio in Es-Dur	„ 3.
	Violin-Quintett in Es-Dur, Arrangement des Octetts	„ 4.
	Lied: „Adelaide"	„ 46.
	Scena ed Aria: „Ah, perfido!" später	„ 65.
	Zwei Son. für Pf. und Vcll. (Düport-Son.)	„ 5.
1797.	Vierhändige Son. in D-Dur	„ 6.
	Kriegslied der Oesterreicher („Ein großes deutsches Volk").	
	Var. für Pf. (La bella molinara).	
	Var. für Pf. (Minuetto alla Vigano).	
	Opferlied von Matthisson, noch einmal in	Op. 121b.
	Lied: „Wer ist der freie Mann?"	
	Zwei Rondos für Pf.	Op. 51.
	Sonate für Pf. in Es-Dur	„ 7.
	Violin-Trio (Serenade) in D-Dur	„ 8.
1798.	Drei große Violin-Trios	„ 9.
	Drei Son. für Pf.	„ 10.
	Trio für Pf., Clarinette (oder Viol.) und Vcll.	„ 11.
	Pianoforte-Quintett mit Blasinstrumenten	„ 16.
	Zweites Concert für Pf.	„ 19.
1799.	Drei Son. für Pf. und V. (Salieri-Son.)	„ 12.
	Son. für Pf. (Pathétique)	„ 13.
	Zwei Son. für Pf.	„ 14.
	Var. für Pf. und Vcll., später	„ 66.
	Var. für Pf. (Une fièvre brûlante).	
	Var. für Pf. (La stessa).	
	Ballet: „Prometheus", später	„ 43.
1800.	Var. für Pf. („Tändeln und scherzen").	
	Var. für Pf. („Es war einmal").	
	Rondo für Pf. in B-Dur.	
	Var für Pf. („Kind, willst du ruhig schlafen").	
	Vierhändige Var. („Ich denke Dein").	
	Son. für Pf. und Horn	„ 17.
	Sechs Violin-Quartette	„ 18.
	Septett in Es-Dur	„ 20.
	Erste Symphonie in C-Dur	„ 21.

Son. für Pf. in B-Dur . . . . Op. 22.
Drittes Concert für Pf. in C-Moll . . . . „ 37.
Oratorium: „Christus am Oelberge“ . . . . „ 85.
1801. Zwei Son. für Pf. und V. . . . . Op. 23 u. 24.
Arrangement der Prometheus-Musik für Pf. unter der falschen Opuszahl . . . . Op. 24.
Serenade für Flöte, V., A. in D-Dur . . . . . . „ 25.
Son. für Pf. in As-Dur . . . . „ 26.
Zwei Son. für Pf. (Fries-Son.) . . . . „ 27.
Son. für Pf. in D-Dur . . . . „ 28.
Violin-Quintett in C-Dur . . . . „ 29.
Terzett: „Tremate empi“ . . . . „ 116.
Var. für Pf. und Vcll. („Bei Männern, welche Liebe fühlen“).
Air Suisse für Pf. und Harfe.
Menuet de la Redoute de Vienne für 2 V. u. Baß.
Zwölf Allemanden für 2 V. und Baß.
1802. Drei Son. für Pf. und V. (Kaiser Alexander-Son.) . „ 30.
Drei Son. für Pf. . . . . „ 31.
Sechs Var. für Pf. . . . . „ 34.
Var. mit einer Fuge für Pf. . . . . „ 35.
Sechs geistliche Lieder von Gellert . . . . „ 48.
Zweite Symphonie in D-Dur . . . . „ 36.
Romanze für V. und Orchester in G-Dur . . . . . „ 40.
Var. für Pf., V. und Vcll. (fälschlich Op. 82) . . . . „ 44.
Serenade für Pf. u. Flöte (Arrangement der Serenade Op. 25) . . . . „ 41.
Notturno für Pf. und A. (Arrangement der Serenade Op. 8) . . . . „ 42.
Drei vierhändige Märsche . . . . „ 45.
Zwei kleine Son. für Pf. . . . . „ 49.
Romanze für V. und Orchester in F-Dur . . . . . „ 50.
1803. Lied (Vita felice), später unter . . . . „ 88.
Einige Lieder und sechs Contre-Tänze.
Trio für Pf., Clar. (oder V.) und Vcll. (Arrangement aus dem Septett Op. 20) . . . . „ 38.
Son. für Pf. und V. (Kreutzer-Son.) . . . . . . „ 47.

	Acht Lieder	Op. 52.
	Son. für Pf. in C-Dur	„ 53.
	Eroica-Symphonie in Es-Dur	„ 55.
1804.	Die Oper „Leonore" („Fidelio")	„ 72.
	Menuett für Pf.	
	Prélude in F-Moll für Pf.	
	Son. für Pf. in F-Dur	„ 54.
	Lied: „An die Hoffnung" von Tiedge	„ 32.
	Andante für Pf.	
	Lied: „Empfindungen bei Lydiens Untreue."	
1805.	Concert für Pf., V. und Vcll. mit Orchester	„ 56.
	Son. für Pf. in F-Moll	„ 57.
	Zweiunddreißig Var. für Pf.	
1806.	Viertes Concert für Pf. in G-Dur	„ 58.
	Drei Violin-Quartette (die Rasumowskyschen)	„ 59.
	Vierte Symphonie in B-Dur	„ 60.
	Violin-Concert in D-Dur	„ 61.
	Sechstes Concert für Pf., nach dem Violin-Concert bearbeitet	„ 61.
	Trio nach Op. 3 bearbeitet	„ 64.
	Trio nach Op. 4 bearbeitet	„ 63.
1807.	Coriolan-Ouvertüre	„ 62.
	Rondo für Pf. u. V.	
	Zwölf Walzer und zwölf Ecossaisen.	
	Fünfte Symphonie in C-Moll	„ 67.
	Erste Messe in C-Dur	„ 86.
	Ouvertüre (C-Dur) zur Oper „Leonore"	„ 138.
1808.	Pastoral-Symphonie in F-Dur	„ 68.
	Son. für Pf. und Vcll. (Gleichenstein-Son.)	„ 69.
	Zwei Trios für Pf., V. und Vcll.	„ 70.
	Phantasie für Pf., Orchester und Chor in C-Moll	„ 80.
1809.	Quartett für Streichinstrumente (Harfen-Quartett)	„ 74.
	Fünftes Concert für Pf. in Es-Dur	„ 73.
	Son. für Pf. (Les adieux)	„ 81a.
1810.	Sechs Lieder	„ 75.
	Zwei Lieder: „Aus der Ferne" und „Andenken" von Matthisson.	

	Var. für Pf. in D-Dur	Op. 76.
	Phantasie für Pf. in G-Moll	„ 77.
	Son. für Pf. in Fis-Dur	„ 78.
	Sonatine für Pf. in G-Dur	„ 79.
	Vollständiger Clavierauszug der Oper „Fidelio“ unter der falschen Opuszahl 79.	
	Die Ouvertüre zur Oper in zweiter Bearbeitung.	
	Vier Arietten und ein Duett	„ 82.
	Drei Gesänge	„ 83.
	Egmont-Partitur	„ 84.
	Streichquartett in F-Moll	„ 95.
	Son. für Pf. und V. (Erzherzog-Son.)	„ 96.
	Sieben ländlerische Tänze.	
	Gesänge aus Reissigs „Blümchen der Einsamkeit“.	
1811.	Trio für Pf., V. und Vcll. in B-Dur	„ 97.
1812.	Siebente Symphonie in A-Dur	„ 92.
	Achte Symphonie in F-Dur	„ 93.
	„Die Ruinen von Athen“, ein Nachspiel mit Chor	„ 113.
	„Ungarns erster Wohlthäter“, ein Vorspiel mit Chor	„ 117.
	Trio für Pf., V. und Vcll. in einem Satz.	
	Equali, vierstimmiger Satz für Posaunen.	
1813.	Kanon: „Kurz ist der Schmerz“.	
	Marsch zum Trauerspiel „Tarpeja“.	
	„Wellingtons Sieg bei Vittoria“	„ 91.
	Lied: „An die Hoffnung“ von Tiedge	„ 94.
1814.	„Der glorreiche Augenblick“ (Congreß-Cantate)	„ 136.
	Fest-Ouvertüre in C-Dur	„ 115.
1815.	Schlußgesang: „Es ist vollbracht“.	
	Polonaise für Pf.	„ 89.
	Son. für Pf. in E-Moll	„ 90.
	Arrangement der zweiten Symphonie für Pf., V. und Vcll.	
	Liederkreis („An die ferne Geliebte“)	„ 98.
	Lied: „Der Mann von Wort“	„ 99.
	Lied: „Merkenstein“	„ 100.
	Son. für Pf. in A-Dur	„ 101.
	„Meeresstille und glückliche Fahrt“	„ 112.

	Zwei Lieder und ein Kanon: „Rasch tritt der Tod den Menschen an".	
1816.	Quintett-Fuge in D-Dur	Op. 137.
	Zwei Son. für Pf. und Vcll. (Erdödy-Son.) . . .	„ 102.
	Violinquintett (nach dem Pianoforte-Trio Op. 1, Nr. 3 bearbeitet) in C-Moll	„ 104.
	Son. für Pf. in B-Dur	„ 106.
1820.	Zwölf Bagatellen	„ 119.
	Sechs variirte Themen für Pf. und V.	„ 105.
	Zehn variirte Themen für Pf. und V.	„ 107.
	Umarbeitung der „Ruinen von Athen", dazu ein neuer Derwisch-Chor und Türkischer Marsch.	
	Dreiunddreißig Var. für Pf. über einen Walzer . .	„ 120.
1821.	Drei Son. für Pf.	Op. 109, 110, 111.
	Fünfundzwanzig Schottische Lieder	Op. 108.
	Sechs Bagatellen	„ 126.
1822.	Marsch mit Chor aus: „Die Ruinen von Athen" . .	„ 114.
	Adagio, Var. und Rondo für Pf., V. u. Vcll. . . .	„ 121a.
	Opferlied von Matthisson	„ 121b.
	Bundeslied von Goethe	„ 122.
	Missa solemnis in D-Dur	„ 123.
	Ouvertüre in C-Dur, „Weihe des Hauses"	„ 124.
	Lied: „Der Kuß"	„ 128.
1823.	Chorsymphonie in D-Moll	„ 125.
1824.	Violin-Quartett in Es-Dur	„ 127.
	Kanon: „Si non per portas, per muros".	
	Rondo a Capriccio für Pf.	„ 129.
1825.	Violin-Quartett in B-Dur	„ 130.
	Große Fuge daraus	„ 133.
	Dieselbe Fuge für Pf.	„ 134.
1826.	Violin-Quartett in Cis-Moll	„ 131.
	Elegischer Gesang	„ 118.
	Violin-Quartett in A-Moll	„ 132.
	Violin-Quartett in F-Dur	„ 135.

Anhang II.

Register zum chronologischen Verzeichniß sämmtlicher Compositionen Beethovens.

Von Beethoven sind erschienen:

Messen: zwei, in C-Dur 1812, in D-Dur 1827.

Oratorium: „Christus am Oelberg" 1811.

Oper: „Leonore" („Fidelio") 1805.

Melodramen: „Die Ruinen von Athen" 1812 und 1822, „König Stephan" 1812, „Egmont" 1811.

Ballet: „Prometheus" 1799.

Cantaten: „Der glorreiche Augenblick" 1814, „Meeresstille und glückliche Fahrt" 1822.

Symphonien: 1. 1801, 2. 1804, 3. Eroica 1805, 4., 5. und 6. 1809, 7. u. 8. 1816, 9. 1825, Vittoria-Symphonie 1816.

Ouvertüren: „Coriolan" 1808, vier Ouvertüren zu „Fidelio" 1805 und später, „Egmont" 1811, „Ruinen von Athen" und „König Stephan" 1812, Op. 115 — 1814, Op. 124 — 1815.

Orchesterstücke: Tarpeja-Marsch 1813.

Für Blasinstrumente: Trio 1807, Sextett 1805, Octett aus dem Nachlaß, Equali 1812.

Für Pf. und Orchester: 1. Concert 1801, 2. 1802, 3. 1804, Tripel-Concert 1807, 4. 1808, 5. 1811, Phantasie mit Chor 1811.

Für Pf. und Blasinstrumente: Trio 1799, Quintett 1801, Horn-Son. 1801, Var. mit Flöte 1821.

Für Pf. und Saiteninstrumente: Drei Trios Op. 1—1795, zwei Trios Op. 70—1809, Trio Op. 97—1814, Var. Op. 44—1804, Trio Op. 121 a — 1825, Trios ohne Opuszahlen 1786 und 1812, drei Quartette 1786.

Duos für Pf. und V.: Op. 12—1799, Op. 23 u. 24—1802, Op. 30—1803, Op. 47—1805, Op. 96—1817, Var. 1793, Rondo 1808.

Duos für Pf. und Vcll.: Op. 5 — 1797, Op. 69 — 1809, Op. 102 — 1818, Var. 1799 und 1802.

Für Pf. allein: Drei Son. 1783, drei Son. Op. 2—1796, Op. 7, 51 —1798, drei Son. Op. 10 — 1799, Op. 13 — 1800, zwei Son. Op. 14—1799, zwei Präludien Op. 39, Op. 22—1802, Op. 26, 27 und 28—1802, drei Son. Op. 31—1803, zwei Son. Op. 49 —1805, Op. 53—1805, Op. 54—1806, Op. 57—1807, Op. 78 —1810, Op. 90 —1815, Op. 101—1817, Op. 106—1819, Op. 109, 110, 111—1824.

Variationen und Anderes: Op. 33, 34 u. 35—1803, Op. 76—1811, Op. 77—1810, Op. 89—1815, Op. 119—1820, Op. 120—1823, Op. 126—1825, Var. 1783, 1794, 1797, 1799, 1800, 1802, 1804, 1805, 1806, 1807.

Für Pf. zu vier Händen: Op. 6—1797, drei Märsche Op. 45—1804, Op. 87 — 1801, Var. 1800.

Für Violine: Romanzen Op. 40—1804 und Op. 50—1805. V.-Concert 1809, Septett 1801, Sextett 1810, Quintette Op. 4—1796 u. Op. 29—1802, Quintett-Fuge 1817, sechs Quartette Op. 18 — 1801, drei Quartette Op. 59—1808, Op. 74—1810, Op. 95 — 1822, Op. 127—1825, Op. 130, 131 u. 133—1826, Op. 132 u. 135—1827, Trios Op. 3—1796, Op. 8 u. 9—1798, Op. 25—1802.

Beethoven-Arrangements: V.-Quintett nach dem Pf.-Trio Op. 1, Nr. 3 —1819, Pf.-Trio nach dem Sextett 1805, die Prometheus-Musik für Pf. allein 1802, das V.-Concert f. Pf. 1808, die zweite Symphonie als Pf.-Trio 1816.

Vocalmusik: Die Oper „Fidelio" 1805 und verschiedene Lieder in den Jahren 1796, 1797, 1804, 1805, 1806, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1817, 1825.

Tanzmusik: In den Jahren 1802, 1804, 1808, 1811.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

L. van Beethoven's sämmtliche Claviersonaten.

Neue revidirte Ausgabe mit einem Vorworte
von

Ferdinand Hiller.

Billigste Einzel-Ausgabe in Zinnstich.

№			Ngr.
1.	F-moll	Op. 2. Nr. 1	4
2.	A-dur	» 2. Nr. 2	5
3.	C-dur	» 2. Nr. 3	6
4.	Es-dur	» 7.	6
5.	C-moll	» 10. Nr. 1	4
6.	F-dur	» 10. Nr. 2	4
7.	D-dur	» 10. Nr. 3	5
8.	C-moll	» 13. (pathétique)	5
9.	E-dur	» 14. Nr. 1	3
10.	G-dur	» 14. Nr. 2	4
11.	B-dur	» 22.	6
12.	As-dur	» 26.	5
13.	Es-dur	» 27. Nr. 1 (quasi fantasia)	4
14.	Cis-moll	» 27. Nr. 2 (quasi fantasia)	4
15.	D-dur	» 28. (Pastorale)	5
16.	G-dur	» 31. Nr. 1	6
17.	D-moll	» 31. Nr. 2	5
18.	Es-dur	» 31. Nr. 3	6

№			Ngr.
19.	G-moll	Op. 49. Nr. 1	3
20.	G-dur	» 49. Nr. 2	3
21.	C-dur	» 53. (Waldstein)	7½
22.	F-dur	» 54.	4
23.	F-moll	» 57. (Appassionata)	7½
24.	Fis-dur	» 78.	3
25.	G-dur	» 79. (Sonatine)	3
26.	Es-dur	81a. (Lebewohl)	5
27.	E-moll	» 90.	4
28.	A-dur	» 101.	5
29.	B-dur	» 106. (Hammerklav.)	12½
30.	E-dur	» 109.	5
31.	As-dur	» 110.	5
32.	C-moll	» 111.	6
33.	Es-dur		3
34.	F-moll		3
35.	D-dur		4
36.	C-dur (leicht)		2
37.	2 leichte Sonaten	Nr. 1	1
38.	2 leichte Sonaten	Nr. 2	2

Das **Vorwort** von Ferdinand Hiller nebst Angabe der Reihenfolge für das Studium der Beethoven'schen Sonaten 2 Sgr.

Diese nach den besten Quellen kritisch genau revidirte und **correcte** Ausgabe zeichnet sich hinsichtlich des Stiches sowohl durch **zweckmässige Eintheilung,** als auch **Sauberkeit, Deutlichkeit** und **gefällige Form** aus. **Fingersatz** ist nur so weit angegeben, als er von Beethoven selbst herrührt.

Einen besonderen Werth erhält die Ausgabe noch durch das beigegebene **Vorwort Ferdinand Hiller's,** welches ausser einer auf tiefer Durchdringung des Inhalts beruhenden Charakteristik und Würdigung dieser Compositionen eine gewiss Vielen höchst willkommene und pädagogisch wichtige Angabe der **Reihenfolge** enthält, in welcher die Sonaten **am erfolgreichsten studirt** werden können.

Mit all diesen Vorzügen vereinigt sich noch der bisher unerreichter **Billigkeit.**

L. van Beethoven's Violin-Quartette

für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von **Julius Schäffer.**

Neue billige Pracht-Ausgabe.

Nr. 1. in F-dur 22½ Sgr.	Nr. 3. in C-moll 22½ Sgr.	Nr. 5. in F-dur 1 Thlr.
Nr. 2. in D-dur 22½ Sgr.	Nr. 4. in B-dur 22½ Sgr.	Nr. 6. in C-dur 1 Thlr.

Julius Schäffer hat durch seine meisterhafte Bearbeitung eine Reihe der schönsten Beethoven'schen Quartette in **Claviersonaten** umgewandelt und dadurch den Clavierspielern einen Schatz erschlossen, wie er werthvoller kaum geboten werden kann. Freilich sind die technischen Schwierigkeiten darin nicht gering, doch keineswegs grösser, als bei den mittleren Beethoven'schen Original-Sonaten, z. B. der quartettmässig gehaltenen B-dur-Sonate Op. 22.

Ludwig van Beethoven's Concerte

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.

A. Prachtausgabe in einzelnen Nummern.

Nr. 1.	Erstes Clavier-Concert	Op. 15 in C	2 Thlr.
Nr. 2.	Zweites Clavier-Concert	Op. 19 in B	$1^1/_2$ -
Nr. 3.	Drittes Clavier-Concert	Op. 37 in C-moll	2 -
Nr. 4.	Triple Concert	Op. 56 in C	$2^2/_3$ -
Nr. 5.	Viertes Clavier-Concert	Op. 58 in G	$1^2/_3$ -
Nr. 6.	Violin-Concert	Op. 61 in D	$1^5/_6$ -
Nr. 7.	Fünftes Clavier-Concert	Op. 73 in Es	$2^1/_2$ -

B. Volksausgabe. 7 Nummern in 7 Lieferungen.

à 15 Sgr. netto (siehe Leuckart's Hausmusik Serie II.)

Dieselbe in einem Bande elegant gebunden 4 Thlr. netto.

Ludwig van Beethoven's Clavier-Trios

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.

A. Prachtausgabe in einzelnen Nummern.

Op. 1. Nr. 1 in Es. Nr. 2 in G. Nr. 3 in C-moll à $1^1/_3$ Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

B. Volksausgabe. 7 Nummern in 7 Lieferungen.

à 15 Sgr. netto. (Leuckart's Hausmusik Serie IV.)

Ludwig van Beethoven's Violin-Trios und Serenaden

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.

Volksausgabe. 7 Nummern in 6 Lieferungen.

à 15 Sgr. netto. (Leuckart's Hausmusik Serie III.)

Dieselbe in einzelnen Nummern.

Nr. 1.	Trio in Es dur, Op. 3	— 24	Sgr.	netto.
Nr. 2.	Serenade in D dur, Op. 8	— 15	»	»
Nr. 3.	Trio in G dur, Op. 9, Nr. 1	— 18	»	»
Nr. 4.	Trio in D dur, Op. 9, Nr. 2	— 18	»	»
Nr. 5.	Trio in C moll, Op. 9, Nr. 3	— 18	»	»
Nr. 6.	Serenade in D dur, Op. 25	— 18	»	»
Nr. 7.	Trio (für Blasinstrumente) in C dur, Op. 87	— 15	»	»

Ludwig van Beethoven's Violin-Quartette

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.

A. Prachtausgabe in einzelnen Nummern.

Op. 59. Nr. 1 in F. Nr. 2 in E-moll. Nr. 3 in C. Op. 95 in F-moll à $1^1/_3$ Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

B. Eine Volksausgabe in Lieferungen.

à 15 Sgr. netto ist in Vorbereitung (Leuckart's Hausmusik Serie VII).

Jede Serie bildet für sich ein abgeschlossenes Ganze. Subscriptionen werden daher sowohl für einzelne Serien, wie für die ganze Collection angenommen. — Einzelne Nummern sind nur zu einem wesentlich höheren, wenn auch immerhin noch sehr mässigen Netto-Preise apart zu haben.

Die Verlagshandlung glaubt einem Zuge der Zeit zu folgen, wenn sie dem musikalischen Publikum zu einem bisher unerhört billigen Preise die Instrumental-Werke unserer Tonheroen in meisterhafter Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen darbietet und dadurch jede Familie in den Stand setzt, mit sehr geringen Kosten nach und nach ihren musikalischen Hausschatz durch Werke von unvergleichlicher Schönheit und bleibendem Werthe zu vermehren.

Das Arrangement fast aller oben genannten Compositionen ist von **Hugo Ulrich**, dessen hervorragende Leistungen auf diesem Gebiete sowohl hinsichtlich der Treue und Klangwirkung, als auch namentlich bequemen Spielbarkeit allseitig anerkannt sind.

Die Sammlung konnte nicht würdiger eröffnet werden, als mit Mozart's melodisch-reizenden und gehaltvollen Clavier-Concerten, denen sich die herrlichen u. erhabenen Schöpfungen Beethoven's und die schönsten von Franz Schubert als natürliche Fortsetzung anschliessen.

Alle Stimmen, welche sich bisher in musikalischen Zeitschriften und grossen politischen Zeitungen, sowie in Privatbriefen von Musikern theilweise sehr eingehend über »Leuckart's Hausmusik« vernehmen liessen, vereinigen sich, abgesehen von den darin gebotenen, über jedes Lob erhabenen Werken selbst, in der Anerkennung der vierhändigen Bearbeitung, sowie der correcten und schönen äusseren Ausstattung. Die Kölnische Zeitung, um hier nur ein Beispiel anzuführen, empfiehlt das Unternehmen mit folgenden Worten:

»Die Bearbeitungen sind in jeder Hinsicht meisterhaft, die Ausgabe ist musterhaft schön und der Preis ist monströs billig. Mehr ist nicht zu sagen.«

Hugo Ulrich — schreibt Dr. Oscar Paul — hat sich dermassen in die vierhändige Schreibart hineingelebt, dass seine Bearbeitungen sich über den secundären Werth aller derartigen Arrangements weit erheben und den Stempel von Original-Compositionen an sich tragen.

Clara Schumann zieht die Ulrich'schen Bearbeitungen »allen andern vor« und rühmt sie als »feinsinnig und höchst spielbar«. **Hans von Bülow** stellt dieselben als »Muster« auf.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

43

Mensch, G.

Ludwig van Beethoven ein musikalisches Charakterbild

Leipzig 1871